БАЗА

1 / 2010

ПЕРЕДОВОЕ ИСКУССТВО НАШЕГО ВРЕМЕНИ
BASE ADVANCED ART OF OUR TIMES

москва

«Рисунки Рембрандта»

Дмитрий Гутов

Работы Дмитрия Гутова «Рисунки Рембрандта» – это серия объемных изображений графических набросков Рембрандта. Плоский рисунок, линии которого разнесены в объеме превращается в особый вид круглой скульптуры. Эту скульптуру необходимо осматривать с разных точек. Но в отличие от традиционной круглой скульптуры, где зритель видит разные ракурсы одного и того же объема, в этих скульптурах ракурсы отрицают сами себя. Только с двух точек можно увидеть точный рисунок Рембрандта: один прямо в фас и другой с обратной стороны (соответственно этот вид будет зеркально перевернут). Все другие ракурсы так или иначе смещают, корежат рисунок, превращая его в конце концов в хаос бессмысленных линий. Перед зрителем в буквальном смысле слова развертывается вся история искусства: от реалистического изображения, через «экспрессионизм» различных его искажений в радикальную абстракцию и цитирующий постмодернизм: оборотная зеркально перевернутая сторона (постмодернисты часто использовали этот прием).

Эта серия есть визуальное воплощение «исторических рядов» Гарри Леманна (см. стр.): произведение искусства как синтез всей истории искусства XX века. Именно через демонстрацию этого синтеза проявляется рефлексивный элемент данного произведения.

В работе содержится и значительный «демократический» элемент, который определяется свободой выбора позиции при взгляде на него: в буквальном смысле слова зритель/обладатель этой работы способен сам выбирать какой своей «стороной» ему больше всего подходит «искусство». Для кого-то важно увидеть «рисунок Рембрандта», а кому-то будет интересно посмотреть на хаос скрученной и согнутой проволоки в которой этот рисунок скрывается. Тема сокрытости в искусстве модернизма классического искусства – наверное, самая главная для нашей эпохи. Соответственно задача выявления этой сокрытости – перспектива нового этапа развития современного искусства. Что работы Гутова в метафорической форме блестяще нам демонстрируют.

Dmitry Gutov
“REMBRANDT’S DRAWINGS”

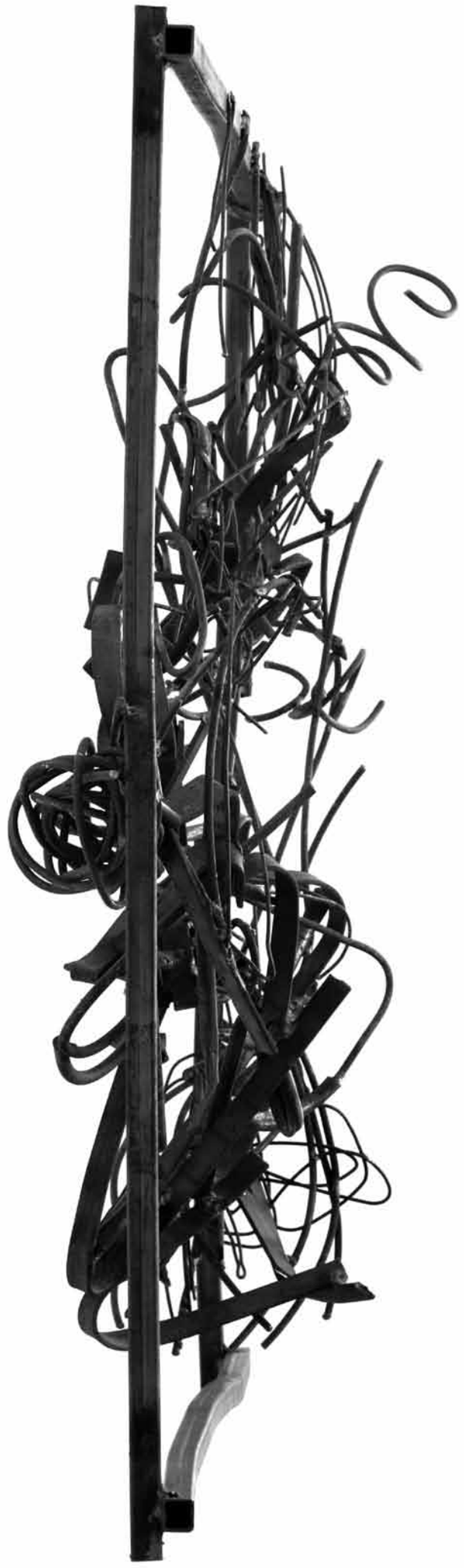
Dmitry Gutov’s “Rembrandt’s Drawings” are a series of spatial pieces based on Rembrandt’s pen and ink sketches. The flat drawing’s lines are given volume and turn into a special new kind of volumetric sculpture. But unlike traditional volumetric sculpture, where the spectator sees different angles of the same volume, these sculptural angles contradict one another. There are only two points from which one can see see an exact copy of Rembrandt’s drawing: either facing the piece frontally, or from its exact behind (where the drawing will be mirrored.) All other angles mix up and distort the drawing, turn it into a chaos of senseless lines. All of art history literally unravels before your eyes: from realistic depiction via the “expressionism” of its various distortions to radical abstraction and quotation-based postmodernism, (as in the reverse mirroring, a favorite postmodernist device).

The work in this series embodies and visualizes the “historical sequences” Harry Lehmann describes (see p.): it demonstrates a synthesis of 20th century art history in its entirety, thus giving rise to a new reflexive element.

The work also contains a significant “democratic” moment, namely the freedom to choose the proper vantage for viewing: the spectator/owner of these works literally has the freedom to choose which “side” of “art” he finds more appealing. One person will find it more important to see “Rembrandt’s drawing,” while another will be more interested searching the chaos of twisted and bent wires that contains and hides its form. The fact that there is much classical art hidden in modernism is arguably one of the most important themes of our epoch; it presents us with the task of revealing this hidden content, with the perspective of reaching a new stage in the development of contemporary art. And this is something that Gutov’s work demonstrates brilliantly.

ДВЕ ЖЕНЩИНЫ УЧАТ МЛАДЕНЦА ХОДИТЬ.
Ок. 1632/33. Перо, чернила, акварель.
160 x 144 мм. Гаага, коллекция Ф. Лута

TWO WOMEN TEACHING A CHILD TO WALK.
About 1632/33. Formerly London (Chelsea),
L. H. Walters. The Hague, F. Lugt Collection.
(Pen and iron gall ink, wash, 160 : 144 mm)

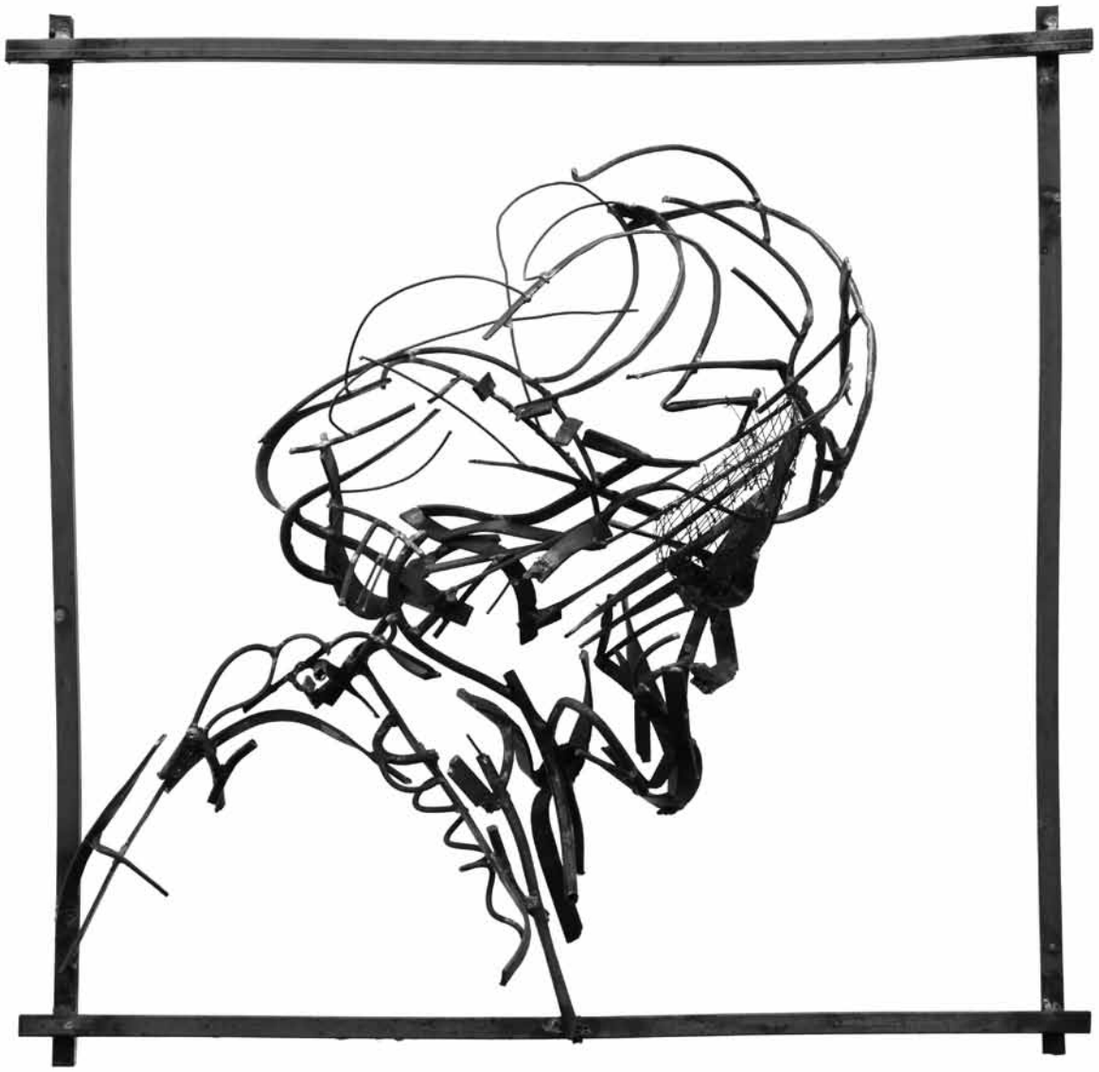


ХРИСТОС ВО ВРЕМЯ БУРИ НА МОРЕ ГАЛИЛЕЙСКОМ.
В верхнем правом углу погрудное изображение испуганного апостола. Ок. 1654/55. Перо, бистр. 197 x 300 мм.
Дрезден, Гравюрный кабинет

CHRIST IN THE STORM ON THE SEA OF GALILEE;
in the upper right corner, bust of a frightened apostle.
About 1654/55. Dresden, Kupferstichkabinett.
(Pen and bistre, 197 : 300 mm)

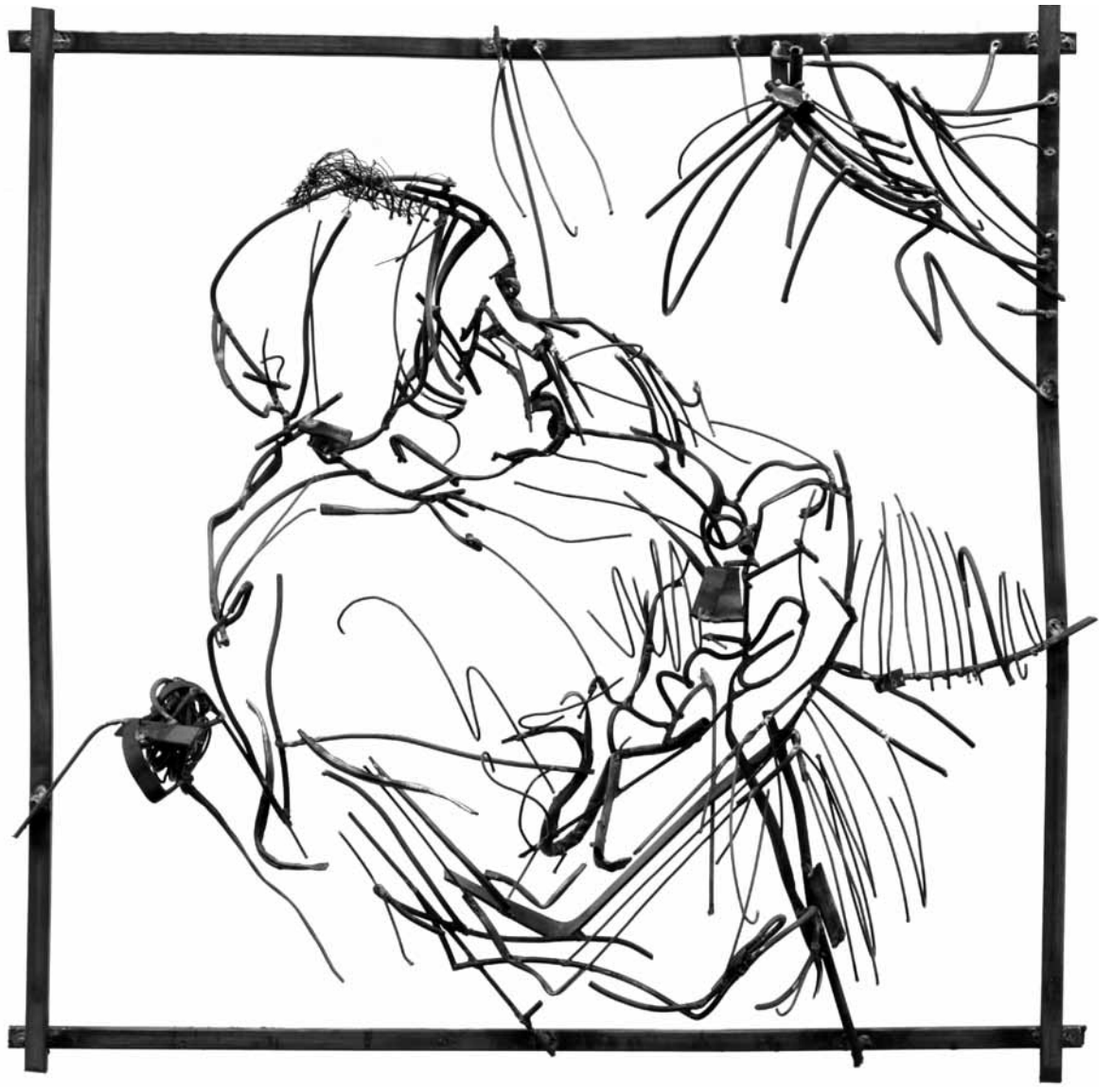
ЧЕЛОВЕК, ПОМОГАЮЩИЙ ВСАДНИКУ НА ЛОШАДИ.
Ок. 1640/41. Перо, бистр. 142 x 149 мм. Амстердам, Рейксмузеум.

A MAN HELPING A RIDER ON A HORSE.
About 1640/41. Amsterdam, Rijksmuseum. (Pen and bistre, 142 : 149 mm.) Original size. (Right side cut by 10 mm)



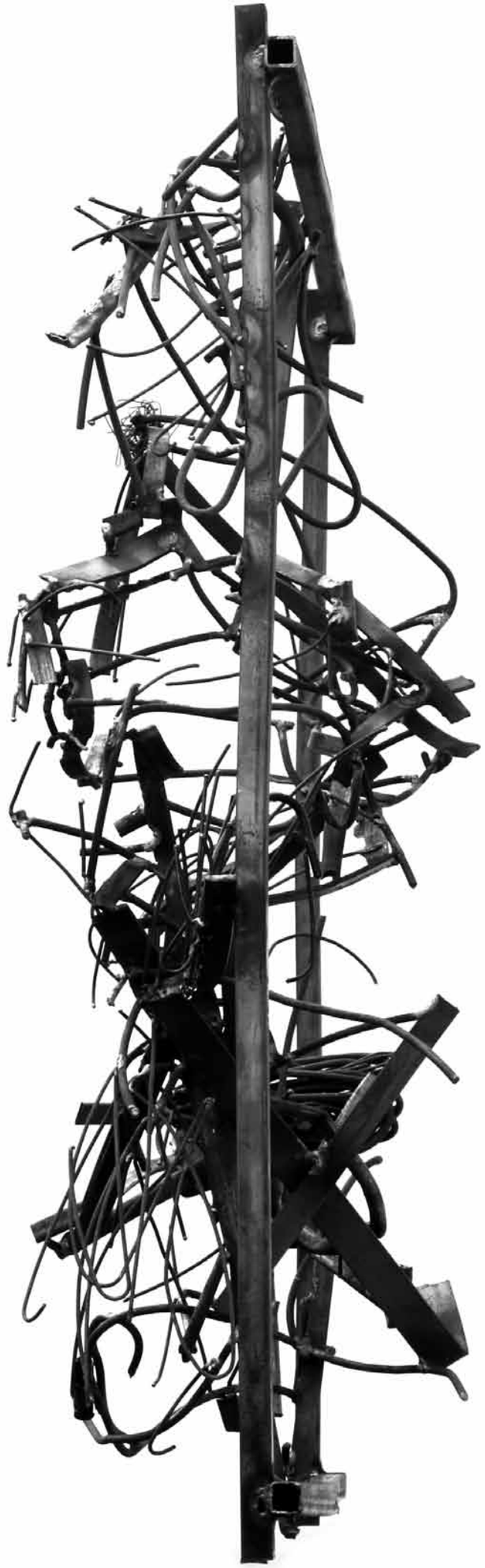
СТАРИК, ОПИРАЮЩИЙСЯ РУКАМИ НА КНИГУ, И ЭТЮД МУЖЧИНЫ В ТЮРБАНЕ. Ок. 1631. Перо, бистр. 116 x 156 мм. Лондон, в прошлом – коллекция Генри Оппенхеймера.

AN OLD MAN WITH HIS HANDS LEANING ON A BOOK AND A STUDY OF A MAN WEARING A TURBAN. About 1631. London. Formerly Henry Oppenheimer Collection. (Pen and bistre, 116 : 156 mm.)



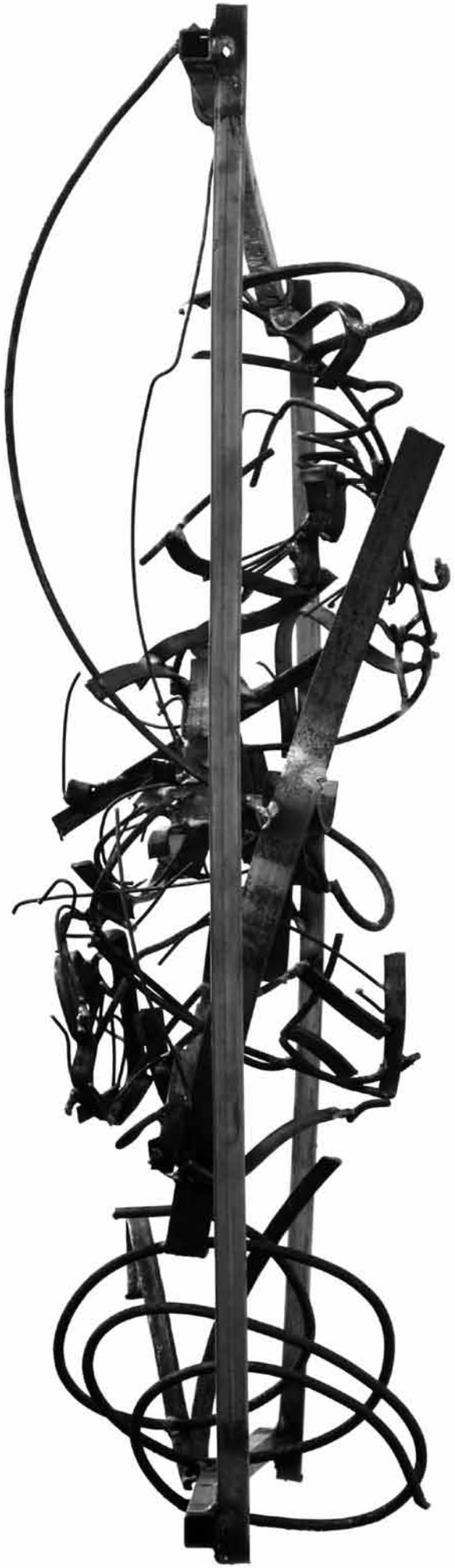
ДВА ЭТЮДА ЧИТАЮЩЕЙ ДЕВУШКИ.
Ок. 1633/34. Перо, бистр. 173 x 150 мм.
Нью-Йорк, Музей искусства Метрополитен.

TWO STUDIES OF A YOUNG WOMAN READING.
About 1633/34. New York, Metropolitan Museum of Art.
(Pen and bistre, 173 : 150 mm.)



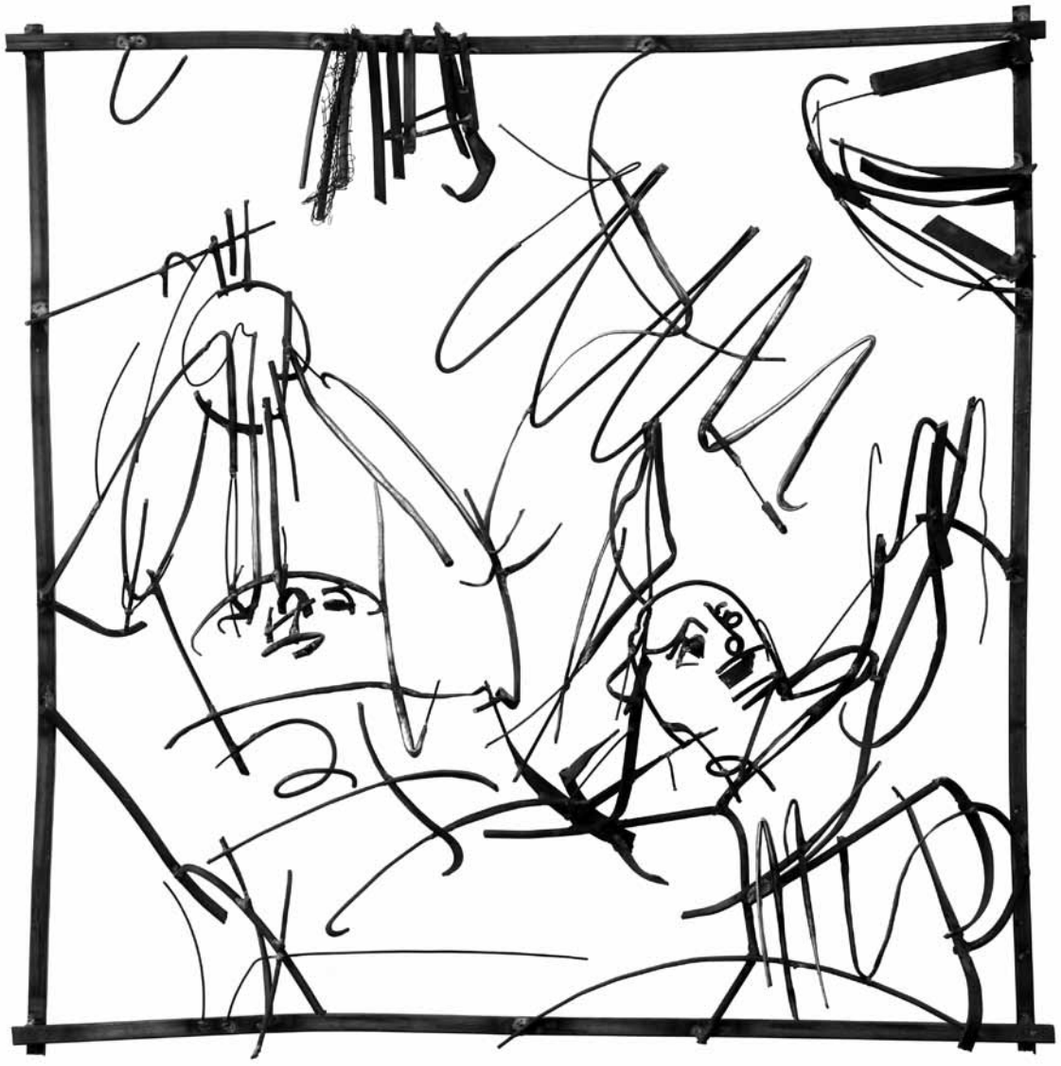
ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ МАНОЯ.
Ок. 1639. Перо, бистр. 175 х 190 мм.
Берлин, Гравюрный кабинет

MANOAH'S OFFERING.
About 1639, Berlin, Kupferstichkabinett.
(Pen and bistre, 175 : 190 mm)



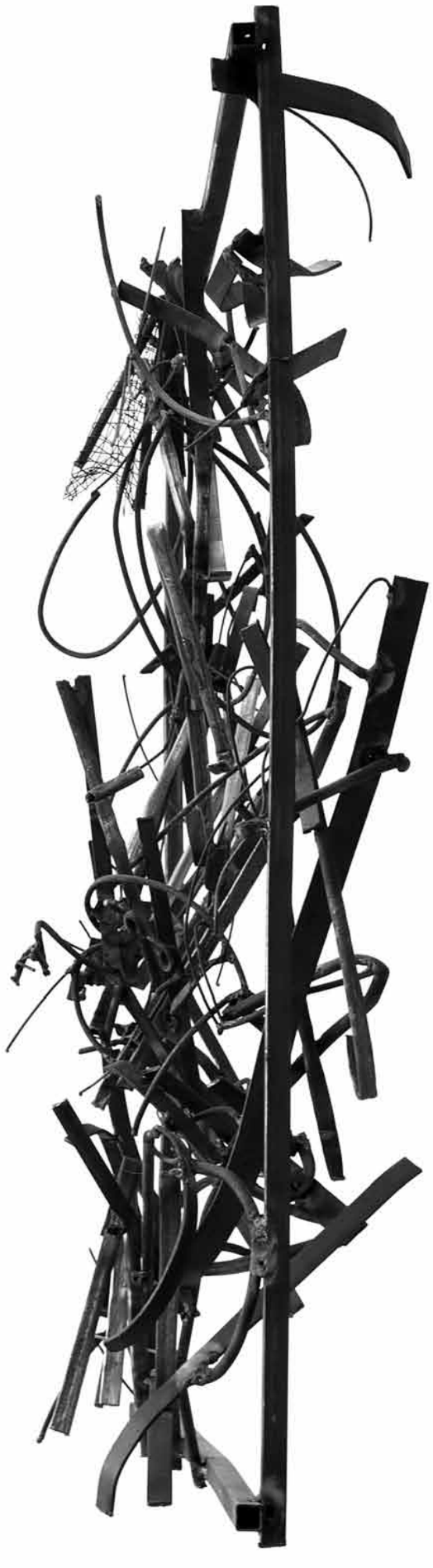
СИДЯЩИЙ МУЖЧИНА В ВЫСОКОЙ ШАПКЕ.
Ок. 1629. Перо, бистр. 120 x 92 мм.
Роттердам, Музей Бойманс Ван Бёнинген.

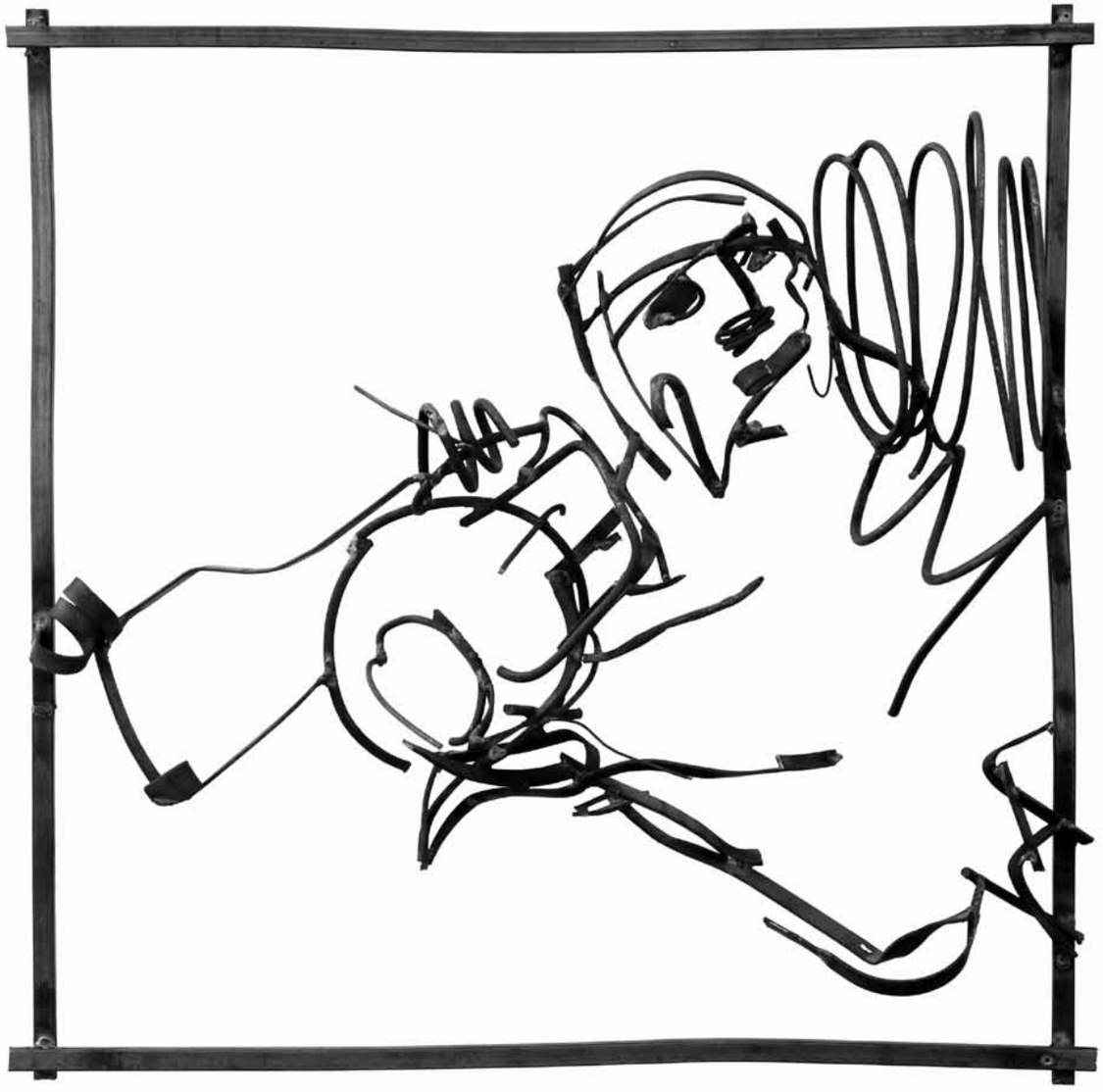
A SEATED MAN IN HIGH CAP.
About 1629. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. (Pen and bistre, 120 : 92 mm.)



ПОХИЩЕНИЕ ГАНИМЕДА.
Ок. 1635. Перо, бистр. 183 х 160 мм.
Дрезден, Гравюрный кабинет.

THE RAPE OF GANYMEDE.
About 1635. Dresden, Kupferstichkabinett.
(Pen and bistre, wash, 183 : 160 mm.)





ЭТЮД ВЛАДЕЛЬЦА ГОСТИНИЦЫ.
Перо, чернила. 177 х 140 мм.
Лондон, Музей Виктории и Альберта.

A STUDY OF AN INNKEEPER.
About 1633. London, Victoria and Albert Museum.
(Pen and ink, 177 : 140 mm.)

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Анатолий Осмоловский

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

Дмитрий Тимофеев

РЕДАКЦИЯ

Стас Шурипа

Дмитрий Гутов

Константин Бохоров

АРТ-ДИРЕКТОР

Дмитрий Яковлев

EDITOR IN CHIEF

Anatoly Osmolovsky

EDITORIAL MANAGER

Dmitry Timofeev

EDITORS

Stas Shuripa

Dmitry Gutov

Konstantin Bokhorov

ART DIRECTOR

Dmitry Yakovlev

БАЗА

1/2010

ПЕРЕДОВОЕ ИСКУССТВО НАШЕГО ВРЕМЕНИ

BASE

1/2010

ADVANCED ART OF OUR TIMES

1). Анатолий Осмоловский. Вступление. 6

ГЛАВНАЯ ТЕМА

2). Петер Бюргер. Конец авангарда. 23

3). Харри Леманн. Авангард сегодня. 23

4). Клаус Штефен Манкопф. Краткий очерк истории музыкального модерна. 23

ПРАКТИКА

5). Сергей Огурцов. «Искусство после философии после искусства» 23

6). Дмитрий Пименов. Сонет error. 23

7). Стас Шурипа. Проект без названия 23

БАЗОВЫЕ ЗНАНИЯ

8). Клемент Гринберг. Авангардная позиция. 23

9). Клемент Гринберг. Модерн и постмодерн. 23

10). Клемент Гринберг. Вкус. 23

11). Клемент Гринберг. Автономия искусства. 23

BRAINSTORMING

12). Сергей Огурцов. Тезисы о произведении. 23

13). Анатолий Осмоловский. Направление – произведение.. 23

14). Стас Шурипа. Ситуация искусства: Встреча, присутствие, знание, среда. 23

15). Алексей Панькин. «У человека есть дар...» 23

SUMMARY

16). Anatoly Osmolovsky. Introduction 23

17). Harry Lehmann Avant-garde Today A Theoretical Model of Aesthetic Modernity. 23

СОДЕРЖАНИЕ

Мы находимся в чреве монстра – точная метафора Раньсера, характеризующая наше нынешнее незавидное положение. Можно ее развить: в чреве этом, без сомнения, все перемалывается-переваривается, буквально не за что зацепиться, любая субстанция за минуту превращается в свою противоположность или вовсе рассыпается в прах. Нет ни идеологий, ни политики. Нет ни философии, ни искусства.

По крайней, мере, того искусства во имя которого можно было бы безбоязненно оставаться в стороне (на чердаке, в одиночестве, на обочине). Или той политики, которая могла бы объединить всех и каждого во имя более достойной жизни. Эпоха тотальной поглощаемости и перевариваемости уже не может остановиться ни на чем – она не может ни осознать себя, ни даже элементарно себя почувствовать.

Но... но всей этой оргии бесконфликтной мягкости и пластичности, кажется, приходит конец. И конец этот не квази-буддистское шизоаналитическое растворение в «естественности» процесса абсолютного всеприятия и вседопустимости – горизонт утопии Делеза – конец этот обусловлен осознанием простого факта: ресурсы исчерпаемы. Факт, который мы – живущие в чреве монстра – пытались попросту забыть.

Нет лучшей метафоры дефицита ресурсов, чем толпящиеся перед знаменитой картиной люди. Не всем есть место под «солнцем». И все хотят стоять именно в первых рядах. Но метафора эта имеет и свою оборотную – эстетическую – сторону: что заставляет людей стремиться к этой картине? Какие эстетические ценности делают ее желанным «ресурсом»? Именно с этой проблемой хочется серьезно разобраться.
Так сложилось, что в современной России нет интеллектуальных изданий, которые были бы посвящены именно этой теме, систематически разрабатывали бы категории удачного, своевременного, убедительного художественного произведения. Такое издание жизненно необходимо. Если во времена издания журнала «Радек» главным мне представлялась политизация искусства, то сейчас эстетическая составляющая становится главенствующей. Но здесь речь ни в коем случае не идет о некоем возвращении к позиции политической нейтральности, к созданию «башни из слоновой кости». Эстетические категории понятны и действенны во всем комплексе аспектов: политических, коммерческих, социальных и психологических. Да и есть ли к чему возвращаться? С большим трудом в советское время просматривается какая-то убедительная художественная платформа (разве что концептуального искусства) и вряд ли сейчас ее можно «разыграть» по новой.

Поэтому мой новый издательский проект открыт к различным экспериментам и в потенциале может послужить базой для выработки какой-то четкой художественно-исследовательской программы. Наиболее вдохновляющий исторический пример – это, конечно, журнал «ЛЕФ» («Левый фронт искусств»). Его программа, конечно, в нынешних условиях не релевантна. Реализовывалась она в совершенно иных условиях – условиях победившей пролетарской революции. Нечего и говорить, что нынешняя ситуация далеко отстоит от подобного исторического контекста. Но какие-то общие черты, все же, есть. В России произошла реставрация дооктябрьского политического режима – это изменение (как бы мы к нему не относились) создает в известной мере похожие стартовые позиции – все снова начинается с «белого листа».

Как известно, основная проблематика, разрабатываемая ЛЕФом – технологическая: какие формы наиболее адекватны новому политическому режиму? Что значит искусство в пролетарском государстве? Как должно делаться это искусство? Подобные вопросы (с очевидной переменой политического знака) можно было бы задать и в данный момент. Здесь не идет разговор об обслуживании крупного Капитала. Капитализм сейчас является «естественной» средой для искусства – не более (но и не менее). И здесь необходимы четко сформулированные позиции, которые, с одной стороны, должны увеличивать эффективность современного художественного производства, а с другой, поддерживать его высокое интеллектуальное качество. Решение этой задачи не так уж элементарно, как кажется на первый взгляд. В нынешних условиях стандартные рефлексы нонконформизма: ставка на безбюджетное концептуальное, неспектакулярное и акционистское искусство, - ничем помочь не смогут. Если использовать мысль А.Бадью (сказанную им по поводу философии) необходимо творить вровень с Капиталом. Это как минимум. А как максимум – превосходить его.

Впрочем, как бы ни было соблазнительно фантазировать о какой-то новой групповой деятельности в данный момент, очень сомнительно, что такая деятельность сейчас возможна. Тому есть целый ряд причин. Главная, конечно, психологическая. У большинства жителей бывшего СССР с большим трудом вырабатываются привычки коллективной (солидарной) работы в новых экономических условиях. Поэтому некоторый, на начальном этапе, персональный характер проекта – безусловно, вынужденная позиция. Групповая деятельность сейчас может строиться, разве что на основе солидарности с модными трендами, где острота дискуссии и ее экспериментальный характер значительно снижены. Задача же этого проекта, наоборот, максимально обострить и рельефно высветить противоречия российского художественного процесса. Но не для провоцирования какой-то очередной маловразумительной склоки, а для преодоления этих противоречий или перевода их в интеллектуальное русло, где эти противоречия получают стабильную форму антагонистических художественных принципов.

Проект этот можно с полным правом назвать левым художественным проектом. Однако добавле-

1). Вступление

Анатолий Осмоловский

ние «художественный» вносит серьезные различия с привычными левыми издательскими инициативами. Здесь нет места отыгрыванию «левого номера» – публикации привычных для левого активиста материалов или глорификации всем известных героев. Левым он является прежде всего потому, что его основная задача – осмысление авангардного и модернистского искусства XX века. Здесь, в российской культуре, зияют такие провалы, заполнять которые можно годами, тоннами изданий всевозможной направленности.

Для начала хотелось бы более объемно представить работу Клемента Гринберга – выдающегося американского критика XX века. Арт-журналисты поминают его имя довольно часто, но вряд ли кто-нибудь из них серьезно разбирался в его концепциях. В ситуации явного исчерпания постмодернистской парадигмы эти идеи могут дать верную навигацию в новой ситуации. В свете возвращения Произведения он разоблачает обывательские представления о том, что авангард якобы порывал с традицией. Таким образом, опровергается ложное представление об авангарде и модернизме как бесконтрольном производстве исключительно формалистических инноваций.

Но самый центральный (а для нынешнего положения вещей еще и скандальный) – это, конечно, вопрос о художественном вкусе. В XIX веке художественный вкус был основой для любой состоятельной мысли об искусстве. Принято считать, что XX век отменил критерии вкуса, продемонстрировав такое впечатляющие разнообразие художественных направлений, что вкус стал неадекватным инструментом оценки и анализа. Но как следует из замечаний самого Гринберга (художественные направления XX века возникали и развивались на его глазах), неадекватность вкуса можно утверждать только изнутри актуальной художественной жизни. Если же критик найдет в себе силы дистанцироваться от нее, вкус становится практически единственным работающим инструментом. И здесь для нашего художественного процесса становится важной идея разрыва с контекстом (хотя бы в форме мыслительного эксперимента), ибо именно чрезмерная ориентация на контекст погружает любую оценку внутрь художественной жизни, лишая ее «объективного» содержания. Контекст – это, в большинстве случаев, свод заблуждений своей эпохи.

Потому необходимо способствовать деконтекстуализации творчества всеми способами – делать неважными и второстепенными политические, социальные и коммерческие составляющие искусства. Делать что-то неважным и второстепенным – отнюдь не значит отрицать его сущностное влияние. Скорее, наоборот. Именно радикальное отмежевание от окружающего контекста диалектически сможет высветить его реальную значимость. Необходимо признать, что разговор о политическом значении искусства может состояться только после осознания его фундаментальных свойств, а они – эти свойства – в данный момент не столь очевидны. Поэтому мы постоянно сталкиваемся с различными казусами - от страстного обсуждения возможности правого «искусства» до нового издания вульгарной социологии. Все эти казусы к искусству в собственном смысле слова отношения не имеют, потому и рассуждения об их политическом значении довольно бессмысленны. «Функцией искусства в полностью функциональном мире является его нефункциональность; чистое суеверие - думать, будто оно в состоянии вмешиваться в жизнь непосредственно или призывать к такому вмешательству». (Т.Адорно)

Основным текстом первого номера является теоретическое эссе Гарри Леманна «Авангард сегодня». Эта работа на данный момент – наиболее радикальная новая историческая концепция искусства. Слово «авангард» - это, конечно, метафора. Речь в этом эссе идет о потенциальной возможности нового передового искусства, искусства обладающего явным качеством превосходства. И классический

модернизм, и радикальный авангард, и постмодернизм - все в равной мере обладали и демонстрировали свое превосходство относительно окружающего художественного контекста. Для модерниста (и авангардиста) превосходство выражалось в историческом первенстве и пластической радикальности (иногда визуальная выразительность стремилась к нулю), для постмодерниста – в наиболее радикальном отказе от авторства... Каким образом будет выражаться превосходство нового этапа – большой вопрос. Но без сомнения это очень важное качество, и это качество именно авангардного искусства. Поэтому собственно новое искусство, искусство Произведения, не имеющее видимых признаков исторического авангарда, может претендовать на это определение с полным правом.

Общеизвестно, что искусство XX века ассоциируют со средневековым искусством, искусством до Ренессанса и даже с искусством архаических первобытных времен. Т.е. всех тех традиций, методов и поэтик, что отрицались академизмом XIX века. Некоторые историки искусства (в основном, советские) видели в этой обращенности явные признаки деградации и упадка. Если понимать исторический прогресс как прямую магистраль, такой взгляд оправдан, но история не знает прямых путей. Иногда возврат в первобытное состояние может много дать нам для нового рывка вперед, для понимания собственных оснований и их закономерностей. Искусство XX века выполнило важнейшую роль: оно стало инструментом исторической связности искусств различных эпох и стран. То, что пренебрежительно называли варварством, получило свою адекватную оценку (Это особенно явно в отношении искусства иконописи).

Противоположный процесс – реабилитация приемов классического искусства – начался еще со времен постмодернизма. Возвращение Произведения логически продолжает этот процесс. И здесь разрыв с авангардистской парадигмой «быть вне искусства» переходит на качественно новый уровень. Разрыв достигает предельно допустимого размера, поэтому сохранение памяти об историческом авангарде становится жизненно важным. Ибо забвение – это самое худшее, что может произойти в истории искусства и культуры. Конечно, эта память не может не быть отпечатана в самих объектах нового искусства. Так же как античные руины хранят в себе не только античный гений, но и вандализм варваров, передовое искусство современности должно стремится сохранить в себе все: и взлет и упадок.

Но более того, сам этот разрыв значительно ближе духу авангарда, чем номинальное репродуцирование его. Тот же самый эффект был и в эпоху постмодернизма: к историческому авангарду неоэкспрессионизм, симуляционизм и апроприация были ближе, чем сотни монохромов его подражателей. Сам факт разрыва можно понимать как чисто авангардистский жест. Эта инверсивная стратегия все меняет в зеркальном отражении. Быть вне искусства сейчас стало чистым риторическим приемом, фигурой хорошего тона, а в большинстве случаев – оправданием собственной несостоятельности. И, наоборот, ясное осознание сути собственной деятельности без этого действительно архаического авангардистского кокетства, по крайней мере, дает шанс что-то действительно сделать в истории искусства.

И, наконец, важным аспектом современного мышления и творчества следует считать поэзию. Этот вид искусства в современных условиях пребывает в экстраординарной ситуации. Такого равнодушия к поэтическому слову, видимо, не было еще никогда. Если свободу слова ассоциировать с поэзией (а это и есть подлинное определение свободы слова), то с этой свободой большие проблемы в современном мире. Но плыть по течению, отвечая конъюнктурному зову – ниже достоинства подлинных наследников XX века. Поэтому никаких компромиссов здесь быть не может. Поэзия будет, даже если она будет конвульсивной!

Петер
Бюргер

2). Закончилась ли эпоха авангарда?

Утвердительный ответ на вопрос, вынесенный в заголовок этой статьи, на первый взгляд кажется самоочевидным, но именно поэтому мы должны отнестись к нему скептически. Прежде всего, с сомнением надо отнестись к привычному использованию термина авангард, в котором смешиваются два разных значения. Что имеется в виду?

Направление в модернизме, которое с точки зрения используемых выразительных средств является самым прогрессивным или считает себя таковым. Или же авангард надо понимать в более широком смысле, как течение, которое не желает оставаться в рамках чистой эстетики, а стремится радикальным образом изменить мир. Теоретиком авангарда в первом, более узком, его понимании является Теодор Адорно, хотя сам он использует этот термин довольно редко. Что касается второй более широкой концепции, то ее автором можно считать Вальтера Беньямина (я имею в виду его знаменитую книгу “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”).

Огромная заслуга Адорно заключается в том, что он еще в 1954 году в своем эссе “Старение новой музыки” фактически предсказал грядущий кризис модернизма, основанного на принципе постоянного обновления художественных средств. Главная опасность для этого направления кроется в чрезмерной рационализации его методов и приемов. Поэтому, считает Адорно, новейшие авангардные сочинения лишены какой бы то ни было выразительности, т.к. современные композиторы слишком хорошо усвоили формальные приемы, выработанные их предшественниками.

Впрочем, то же самое можно сказать и о других видах искусства. Например, об абстрактной живописи 50-ых- 60-ых годов 20 века, которая мало чем отличается от продуктов промышленного дизайна тех вре-

мен, вроде необыкновенно популярного в Германии овального столика “в форме почки”.

Надо заметить, что из всех этих наблюдений Адорно не сделал никаких существенных общетеоретических выводов. Основные принципы его эстетики так и остались неизменными. В частности, он полагал, что модернизм, как и любое другое эстетическое течение, может существовать только в рамках некой заранее выработанной системы норм и запретов, а всякое нарушение нормы — есть результат имманентного развития самого эстетического материала, а не сознательных творческих усилий художника. Даже такие методы современной музыкальной композиции, которым, на первый взгляд, совершенно чужды понятия формы и материала (я имею в виду так называемую алеаторику, основанную на принципе более или менее управляемой случайности и намеренного разрушения структуры музыкальной композиции), Адорно считает очередной ступенью развития этого самого материала.

Однако с тех пор все эти непоколебимые, по мнению Адорно, культурные запреты и нормы не раз нарушались и устанавливались снова: поп-арт разрушил границу между “высоким” и “массовым” искусством, а “новые фовисты”, наоборот, вернулись к фигуративности, цвету и экспрессивности. То же самое в литературе: в начале 80-ых главные писатели-экспериментаторы второй половины 20-ого века, Соллерс и Робб-Грийе неожиданно обратились к сюжету и фабуле, исчезнувшим из авангардной литературы еще в 50-ые. Наконец, в архитектуре мы видим постепенный отход от функционализма и возвращение к орнаментальности и неомонументализму.

Значит ли это, что авангард, а вместе с ним и модернизм канули в лету?

Давайте остановимся на минуту и поразмыслим. В нашем предшествующем рассуждении мы использовали термины модернизм и авангард почти синонимично. Мы понимали “авангард” как своего рода арьергард модернизма, течение, которое является, или считает себя, самым прогрессивным и новаторским. Но, как мы уже имели возможность убедиться, такое понимание авангарда, во-первых, не единственно возможное, а во-вторых, само принадлежит определенной эстетико-философской традиции. Эта традиция сформировалась после войны, когда об авангарде в политическом смысле слова никто и слышать не хотел. Положение изменилось только после знаменитых студенческих волнений в мае 1968 во Франции. Тогда вновь возникла иллюзия, что произведение искусства может стать политическим манифестом и, в конечном счете, изменить мир, “Достаточно лишь взять на себя труд заняться поэзией”, как писал Андре Бретон в “Первом манифесте сюрреализма”. В результате радикальные модернистские течения первой половины 20 века предстали в совершенно ином свете. Стало ясно, что футуризм, дадаизм и сюрреализм — это и есть настоящий авангард, поскольку все они, так или иначе, стремятся выйти за рамки чистого искусства и воздействовать на окружающую действительность. Что касается остальных модернистских течений таких, как экспрессионизм или “группа Стиль”, то их, строго говоря, нельзя считать авангардом, хотя в них и прослеживаются отдельные черты, характерные для этого направления.

Схематически мы можем представить себе это следующим образом: модернизм как эстетическая концепция утверждает автономность и самоценность художественного творчества, то авангард, напротив, сознательно нарушает границу между искусством и жизнью. В качестве примера такого “нарушения границ” можно привести знаменитый роман Андре Бретона “Надя”, написанный в традиционной форме автобиографии. Но автобиография у Бретона — это не история прожитой жизни, а часть жизни настоящей, которая происходит здесь и сейчас.

Модернизм, следуя принципу автономности художественного произведения, всячески избегает смешения “настоящего искусства” и массовой культуры, в то время как авангард охотно и даже намеренно пересекает разделяющую их грань, как это делали, например, дадаисты, использовавшие рекламу как полноценный творческий материал.

Далее, в модернизме все подчинено принципу обновления выразительных средств, а это значит, что художник “не имеет права” заимствовать приемы своих предшественников. В авангарде, наоборот, большое значение придается спонтанности и непосредственности эстетического акта. Поэтому художник вправе выбирать любую понравившуюся технику или прием, неважно старые они или новые, как это делали, например, сюрреалисты, обратившиеся к салонной живописи 19 века.

Иными словами, в модернизме существуют два основных течения: модернизм в собственном смысле, существующий лишь в искусстве и только ради него, и политизированный авангард, имеющий своей целью, прежде всего, перемены в обществе.

В отличие от модернистских, авангардные течения и школы просуществовали сравнительно недолго: построенный на принципе чистого отрицания дадаизм выдохся уже к концу 20-ых годов. Итальянских футуристов погубили симпатии к фашистам, а порожденный революцией русский футуризм был намеренно уничтожен сталинским режимом. Даже сюрреалисты со временем отказались от своих наиболее радикальных антиэстетических концепций. Речь идет главным образом о работах Бретона середины 30-ых годов, в которых он отошел от прежних революционных идей и принялся размышлять об имманентных свойствах художественного произведения, делающих его неподвластным времени.

Еще в середине 70-ых в своей книге “Теория авангарда” я писал о том, что основные авангардистские течения угаснут вместе с революционным движением 1968 года. Однако из этого не следует делать вывод,

что авангардная парадигма полностью исчерпана. Напротив, хотя никто уже не верит, что искусство может и должно прямо и непосредственно влиять на ход вещей, это убеждение имело для самого искусства решающие последствия. С тех пор, как авангард разрушил границу между искусством и жизнью, оно постоянно ищет и не находит себе места в обществе. Поэтому работы многих современных художников, и в особенности Йохена Герца, проникнуты тревожным ощущением, что искусство находится на грани полного исчезновения, поскольку современное западное общество потребления совершенно в нем не нуждается.

Более того, свойственная авангардному искусству жажда политических перемен не иссякла даже в послевоенное время, когда основные авангардистские течения пришли в упадок. В пользу этого говорит не столько образование очередного сюрреалистического кружка, с бессменным Бретоном во главе, сколько появление новых "политизированных" художников, вроде Йозефа Бойса.

Бойс считал, что старым авангардным школам пришел конец и продолжать их начинания нет смысла, тем не менее, он был совершенно убежден, что искусство обязано служить миру, а не только самому себе. Таким образом, поставангардистский художник фактически оказывается в безвыходном положении: он знает, что мечтания его несбыточны, но не может отказаться от этих мечтаний. Иными словами, "авангардистский проект" не может быть ни полностью реализован, ни полностью отвергнут. Поэтому взгляд художника на себя самого и свое предназначение необходимо должен быть внутренне противоречивым. Так, Йозеф Бойс требовал для себя той абсолютной автономии, которую предоставляет художнику только чистое искусство, но при этом постоянно нарушал границы собственных владений, пытаясь изменить мир, который, как он прекрасно понимал, изменить невозможно.

Итак, если мы станем рассматривать каждое авангардистское течение по отдельности, то вынуждены будем констатировать, что этому направлению в искусстве действительно пришел конец. Ведь пощечина общественным вкусам имеет смысл, только пока эти самые вкусы остаются неизменными, а провокация и нарушение запретов возможны только, пока есть, кого провоцировать и что нарушать. Кроме того, все эти пощечины и нарушения канонов давно уже сами превратились в художественный прием, которым любой современный художник может воспользоваться по своему усмотрению. Наконец, свойственное авангарду стремление слить воедино искусство с действительностью, похоже, полностью реализовало себя в таком художественно-техническом направлении, как промышленный и прочий дизайн. Все эти утверждения, безусловно, верны. И мы сами можем в этом убедиться, посетив любую выставку современного искусства или просто оглядевшись вокруг. Но должны ли мы из этого сделать вывод, что авангард мертв? Отнюдь. Парадоксальным образом, он продолжает жить именно потому, что его больше нет. Я имею в виду, что внутренний импульс авангарда сохраняется в творчестве таких художников как Йозеф Бойс, а выразительные средства и приемы, лишившись своего внутреннего содержания, пополнили список общеевропейского художественного инвентаря и охотно используются современными живописцами, литераторами и музыкантами. Наконец, само требование сделать искусство практическим породило навязчивую современную тенденцию эстетизировать обыденную жизнь.

Из всего сказанного выше мы можем заключить, что фраза "авангард мертв!" отражает не столько реальное положение дел в современном искусстве, сколько психологическое состояние того, кто эту фразу произносит. Так, например, в начале 60-ых знаменитый немецкий писатель Ганс Магнус Эрценсбергер заявил, что авангард, к которому он, как и большинство западногерманских интеллектуалов, относился подозрительно, т.к. считал предтечей фашизма, полностью себя исчерпал. Подобные суждения вообще характерны для послевоенного поколения, которое в целом благосклонно относилось к модернизму, пока тот не лез в политику. И что же... прошло всего несколько лет, и в 1968г лозунги сюрреалистов уже красовались на стенах Сорбонны. Отсюда мораль: не стоит слишком доверять дню сегодняшнему, ибо то, что кажется навеки исчезнувшим, завтра может вновь возродиться.

Итак, мы убедились, что авангард в том или ином виде является частью современной художественной практики, несмотря на то, что основные его направления (дадаизм, футуризм и т.д.) прекратили свое существование. Это значит, что современный художник не может ни примкнуть к ним, ни отказаться от их открытий.

А модернизм? Существует ли он до сих пор? Сторонники адорновской концепции, скорей всего, ответят на этот вопрос отрицательно. И вот почему: как мы помним, основные принципы модернистского искусства, согласно Адорно,— это имманентное развитие художественных средств, жесткая система ограничений и запретов и тщательная рациональная проработка произведения; отсюда следует, что всякое нарушение этих принципов, например, заимствование уже использованных приемов[1], непременно должно означать конец модернизма.

Впрочем, на это мы можем возразить, что описанное выше представление о модернизме слишком узкое: в него, к примеру, не вписываются ни авангард, ни его антипод — неоклассицизм. Отсюда напрашивается вывод, что в искусстве устаревают, рождаются и умирают не столько сами явления, сколько наши понятия о них. В частности, современное представление о модернизме, который противопоставляет себя авангарду, с одной стороны, и социалистическому реализму, с другой, сформировалось еще

[1] неважно, будет ли это авангардистский монтаж или традиционная форма построения литературного сюжета.

полвека назад в послевоенную эпоху, и нет ничего удивительного в том, что теперь оно кажется безнадежно устаревшим. Во-первых, художник волен использовать какие угодно доступные ему художественные средства, вне зависимости от стадии их “имманентного развития”. Во-вторых, разнородные художественные явления, как мы знаем, вполне могут существовать одновременно, так что нам нет нужды прибегать к диахроническому подходу в духе Адорно, чтобы их осмыслить. Однако это не значит, что перевелись на свете художники, которые пытаются последовательно развивать доставшиеся им в наследство эстетические приемы. Все дело в том, что адорновская телеологическая схема развития художественных средств со временем перестала быть актуальной.

Поэтому перед нами стоит теперь новая задача: выработать более широкую и не ориентированную исключительно на имманентные свойства материала теорию эстетической формы, вообще, и модернизма, в частности. Но такое предприятие требует немалых усилий, так что ограничимся лишь несколькими предварительными замечаниями. Итак, если модернизм — это не очередной этап развития художественного материала, тогда что же? Рассмотрим авангард и модернизм как два крайних полюса одного эстетического явления, между которыми существует постоянное напряжение. Тогда последний можно описать как стремление к абсолютной чистоте художественной формы, которая, тем не менее, всегда приносится в жертву общей выразительности. Иными словами, модернизм возводит стену между жизнью и искусством лишь для того, чтобы самому эту стену разрушить. Таким образом, вокруг художественного произведения возникает своего рода аура, по выражению Вальтера Беньямина, которая становится на пути нашего рационального понимания его природы, и, следовательно, постоянно подвергается нападкам со стороны разума.

Что же касается универсальной модернистской художественной формы, то она в любом случае должна быть диалектичной. Это значит, что наилучшим образом такая форма воплотится в том произведении, которое сочетает в себе два противоположных модернистских импульса, т.е. одновременно стремится к автономности и ставит эту автономность под сомнение, создает вокруг себя ауру и пытается эту ауру рассеять.

Поэтому, Когда Георг Базелиц вешает свои полотна вверх ногами, он делает это не ради эпатажа. Главную роль здесь играет разрушение тщательно выстроенной предметности, иными словами, художник сначала извлекает из хаоса некий образ и придает ему форму, а затем снова погружает его в хаос. Таким образом, противостояние между оформленным и аморфным на холсте становится еще более напряженным.

Сходным образом поступает и Норберт Швонковский, который для создания фона прибегает к чрезвычайно сложным колористическим эффектам притом, что основная композиция у него всегда подчеркнуто проста. В результате взгляд наблюдателя постоянно движется от фона к переднему плану и обратно. Так что фон и передний план как бы вступают в борьбу: фон хочет стать самостоятельным объектом созерцания, но композиция на переднем плане препятствует ему в этом.

Следует оговориться, что все приведенные выше соображения имеют смысл, только если искусство хотя бы до некоторой степени сохраняет свою независимость, в частности, независимость экономическую, т.е. оценивается по собственным внутренним художественным критериям, а не критериям рынка. Что касается модернизма, то он всегда балансировал между двумя крайностями: желанием быть одновременно независимым и коммерческим. Впрочем, я почти убежден, что в скором времени искусство полностью подчинится коммерции. Если это произойдет, то деньги станут прямым эквивалентом и единственным критерием художественной ценности объекта. А все, что не включено в этот своеобразный товарообмен, неизбежно станет кустарным производством. Поэтому скоро все художественное пространство окажется разделенным на две неравные по величине области: к примеру, будет существовать литература, написанная для определенной публики с определенной коммерческой целью, а рядом с ней маргинальное писательство, полностью оторванное от читателя и бесконечно пребывающее в своем собственном мирке без надежды выйти когда-нибудь на свет божий. Но даже тогда модернизм и авангард не исчезнут, вот только, какими он будет, сказать трудно, а в случае авангарда — просто невозможно, слишком уж он злободневен и непредсказуем. Станут ли грядущие пост-поставангардисты использовать художественные приемы своих предшественников и пытаться изменить мир посредством искусства? Трудно сказать: невелика пророческая сила человеческой мысли. Ясно одно, новый авангард появится, только тогда, когда раздираемое внутренними противоречиями западноевропейское общество захочет радикальных перемен. А пока этого не произошло, пока мы успокаиваем себя мыслью, что будущее темно, а настоящее (по крайней мере, для большинства из нас) не так уж плохо, авангард всегда будет казаться нам чем-то старомодным. Только такие нарушители общественного спокойствия, как Йозеф Бойс, иной раз будут напоминать нам, что его еще рано списывать в утиль.

© Suhrkamp Verlag
Frankfurt am Main
2001

Петер Бюргер (Peter Bürger),

родился в 1936 г. С 1971 по 1998 гг. преподавал литературоведение и эстетическую теорию в Бременском университете. В 2006 г. Брауншвайгское Научное Общество удостоило Петера Бюргера медали Карла Фридриха Грауса „за особые заслуги в области литературы, эстетики и философии“. Важнейшие публикации: Теория авангарда (Theorie der Avantgarde) (1974); Проза современности (Prosa der Moderne) (1988); Мышление великих. Баталии между Гегелем и сюрреализмом. Эссе (Das Denken des Herren. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus. Essays) (1992); Слезы Одиссея (Die Tränen des Odysseus) (1993); Французский сюрреализм (Der französische Surrealismus) (1996); Исчезновение субъекта (Das Verschwinden des Subjekts) (1998); О критике идеалистической эстетики (Zur Kritik der idealistischen Ästhetik) (1990). Старение модернизма. Труды об изобразительном искусстве (Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst) (2001). Истоки постмодернистского мышления (Ursprung des postmodernen Denkens) (2007).

Харри
Леманн

3). Авангард сегодня

Теоретическая модель эстетического модерна[1]

I. Художественная система / II. Разрыв связи между произведением, медиумом и рефлексией / III. Художественный медиум / IV. Классический модерн / V. Авангард / VI. Старые и новые медиа / VII. Постмодерн / VIII. Рефлексивный модерн / IX. Содержательно-эстетический поворот / X. Наивный модерн / XI. Художественная критика

[1] Впервые опубликована в: Harry Lehmann, Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne, в: Musik & Ästhetik, 10. Jg., Heft 38, Stuttgart 2006, S. 10. (Английский перевод: Harry Lehmann, Avant-garde Today. A Theoretical Model of Aesthetic Modernity, в: Critical Composition Today, edited by Claus-Steffen Mahnkopf, Hofheim 2006 (= New Music and Aestetics in the 21st Century, vol. 5, p. 14).

В конечном счете философия могла бы видеть свою последнюю задачу в постановке вопросов, которые никого не интересуют. Таков, например, вопрос об авангарде сегодня. У почти полного отсутствия интереса к этой вновь поднимаемой здесь теме были свои причины: история готова дать вполне сносный ответ.

Очевидно, что художественные авангарды со всеми их теоретическими и эстетическими притязаниями сменились постмодерном. Искусство, о котором говорят три последних десятилетия, во многом определяется отказом от того, чем некогда было искусство авангарда.

Когда вопросы ставит философия, следует исходить из того, что она не довольствуется само собой разумеющимися ответами. В философии, как можно заметить, именно тот вопрос, который подразумевает тривиальный ответ и который поэтому не достигает своей цели, и порождает систематическую нечеткость в постановке проблемы. И философия рассчитывает на то, что сообщество распознает эту точку и начнет поляризоваться относительно неё, разделится на тех, кто отвергнет данный вопрос как не представляющий интереса, и тех, кто сочтёт его заслуживающим внимания. Такая поляризация происходит по одной и той же причине: следует учитывать, что условия коммуникации могли бы кардинально измениться именно вследствие обращения к подобным «несерьезным» вопросам.

Стало быть, под спудом социальной незаинтересованности философский вопрос содержит в себе некое провокативное зерно; и философия находит своё начало (что с давних пор было для нее проблематичным), как только отправляется на его поиски.

Итак, что же в вопросе об авангарде сегодня потенциально могло бы взволновать нас? Этот вопрос

нацелен на ситуацию нормативной беспомощности, на ту потребность в различении и решении, которая в условиях доминирования самопонимания постмодерна накапливается во всех зонах общественной рефлексии и которую при наличии подобной картины мира уже невозможно игнорировать. Вопрос об авангарде сегодня обращён против постмодернистского самоописания современного искусства, которое умышленно делает невозможным различение между удачным и неудачным искусством. Свои коммуникативные претензии он обосновывает старым требованием авангарда – быть впереди любого другого искусства. Тем самым он намечает нормативное различие, которое в наши дни невозможно ни мыслить, ни обсуждать. Эта альтернатива – нужна замена этому пропавшему нормативному различению или нет – разделит лагеря художественной сцены, как только будет достигнуто понимание или ощущение того, что таким образом на карту поставлено постмодернистское самоописание искусства.

Итак, допустим, что вопрос об авангарде сегодня – это латентно релевантный философский вопрос: какие дальнейшие вопросы повлечет он за собой, как он может быть развернут? Прежде всего, необходимо прояснить, чем некогда был авангард, откуда он черпал свою убедительность и почему смог составить важную веху в истории искусства. Тогда ещё более значимым станет следующий вопрос: почему исторический авангард отжил свой век? Наконец, только в связи с двумя этими предваряющими вопросами можно будет дать ответ на вопрос: «Что такое передовое искусство сегодня?».

Но философский вопрос – это отнюдь не просто вопрос, мотивирующий сам себя и порождающий социальный интерес там, где нет никакого интереса; кроме этого, он должен быть способен провоцировать спорный ответ. Вопросы, которые ставятся только для того, чтобы «продолжать вопрошание», – а таков излюбленный топос философской самолегитимации, – удерживают производственный процесс философии исключительно в модусе декларации о намерениях. Поэтому философский вопрос включает в себя и ту философскую теорию, которая «одним махом» способна разрешить весь проблемный комплекс, поднимаемый подобным «несерьёзным» вопросом. Итак, нам требуется подход, который смог бы одновременно и внутренне непротиворечиво ответить на тройной вопрос о статусе авангарда: о его славном прошлом, о его фатальном настоящем и о его возможном будущем. В общем, вместе с историческим авангардом на кон ставится притязание всякого современного искусства быть новым; авангард лишь до предела радикализовал этот момент. Таким образом, за ключевым вопросом об авангарде сегодня стоит гораздо более масштабный вопрос о понимании всем современным искусством, что значит быть новым, современным и, в конечном счете, – передовым.

I. Художественная система

Чтобы связно ответить на все три взаимодополняющих вопроса об авангарде, нам потребуется своего рода модельная реконструкция современного искусства. При этом не может быть и речи о детальном воспроизведении истории искусств; можно говорить исключительно о философском описании некоторых общепризнанных важнейших историко-художественных вех.

Имеется в виду, прежде всего, переход от искусства Нового времени, уже описывающего себя в качестве «современного» искусства, к классическому модерну, эпохой которого стал период между 1850 г. и первым десятилетием XX века. Этот перелом столь значителен, что о нем говорят и как о начале эстетического модерна[2]. Далее следовало бы разъяснить последующий, трудно определимый отказ от этого искусства, его разрушение или преодоление историческим авангардом[3], и, в конечном счёте, нужно было бы реконструировать и реинтерпретировать возникновение постмодернистского искусства, равным образом порывающего с традицией и классического, и авангардистского модерна[4]. Если мы выясним, каким образом и почему в истории современного искусства настолько изменилось отношение к инновациям, то – как обещает наш философский мыслительный эксперимент – можно будет ответить и на вопрос о статусе авангарда в сегодняшнем искусстве.

Основная идея такой реконструкции истории искусства сводится к следующему: история современного искусства может быть представлена как история его дифференциации.

Первый шаг в истории этой дифференциации был сделан ещё в XV веке, когда в итальянских княжеских резиденциях, в силу осуществляющегося функционального дифференцирования общества, искусству была предоставлена возможность принимать художественные решения независимо от последней решающей инстанции – католической церкви. Эта принципиальная независимость от чуждых искусству религиозных воззрений, интегрировавших всю средневековую картину мира, соответствует образованию автономной социальной подсистемы искусства[5]. О дифференциации вообще можно говорить всегда, когда на свет появляются обособляющие – стало быть, имеющие серьезные последствия – различия. В этом смысле в эпоху Ренессанса на свет появилось различие между искусством и не-искусством, хотя, естественно, и в эпоху средневековья могли делаться различия между темами, которые относятся к искусству, и всеми остальными. Но это было языковое различение без какой бы то ни было «онтологической» поддержки. Ситуация коренным образом меняется, когда дифференция между искусством и не-искусством закрепляется в дифференции между общественно-структурной системой и окружающим миром. Разумеется, люди и впредь вольны говорить об искусстве так, как им хочется, но если они

[2] Тот факт, что эстетический модерн, или «модернизм», является межжанровым феноменом, который с некоторым временным сдвигом можно наблюдать во всех искусствах, подчеркивает, к примеру, Клемент Гринберг: «Modern und postmodern» (1980) в: Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, hrsg. v. K. Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, S. 432. Ханс Роберт Яусс говорит в этой связи о «почти канонизированном сегодня начале нашего модерна», см. Hans Robert Jauß, Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno, в: L. v. Friedeburg/J. Habermas (Hg.): Adorno Konferenz 1983, FfM 1983, S. 99. Смотри также: «Schlußbetrachtung: Zum Begriff der ästhetischen Moderne» Петера Бюрера: Peter Bürger, Prosa der Moderne, FfM 1988, S. 439-443.

[3] О понятии авангарда см. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, FfM 1974, S. 44f, Fn. 4.

[4] О понятии постмодерна см. Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert, München 1999, S. 57-149; Dieter Lamping, Moderne Lyrik: Eine Einführung, Göttingen 1991, S. 112-117.

5 Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, FfM 1995, S. 257ff.

игнорируют эту дифференцию, – а это означает прежде всего, что они игнорируют системную автономность искусства, – то в художественной системе это проявляется как дефицит коммуникативной способности к контакту. Следовательно, дифференциация искусства отражается на трансформации коммуникативных форм, лежащих в основе художественной коммуникации и управляющих ею – за спиной художников, художественных критиков и любителей искусства.

Кроме этого требования объективности, которое связывается с явлением дифференциации, дифференциация означает обретение более высокой степени свободы, а, конкретнее, степени свободы коммуникации в художественной системе. Это та мысль, отталкиваясь от которой, мы хотим расширить теорию искусства Никласа Лумана, единственную, допускающую философское освоение истории искусств под знаком авангарда. Мы кратко обрисуем основную идею этой системно-теоретической социологии искусства, чтобы затем зафиксировать в набросках нашу мысль.

Как и Луман, мы исходим из того, что образование системы имеет место только тогда, когда внутри определённой коммуникативной сферы, например, сферы экономики, науки, права или, как в данном случае, искусства, выкристаллизовывается та ведущая дифференция, которая способна канализировать весь информационный поток в данном ареале. Это значит, к примеру, что во всех высказываниях, замечаниях, суждениях и вопросах, которые затрагивают тему искусства, неожиданно снова вступает в игру различение прекрасного и безобразного. В иерархически дифференцированном средневековом обществе, разумеется, также существовала такая языковая способность к дифференцированию, однако подобные дифференции были интегрированы в колоссальный космос схоластических дистинкций и так сильно переплетены друг с другом, что любое суждение об искусстве всегда уже содержало также и суждение о Боге и мире, природе и истории. Так, различение между прекрасным и безобразным было жёстко встроено в определённую картину мира, и потому им нельзя было оперировать свободно. Только с переходом к функциональному дифференцированию общества такие семантические дифференции получили автономию: их удалось более точно определить благодаря специфическим, в нашем случае – художественно-специфическим программам, которые уже не были просто отдельными фрагментами обязательной для всего общества, необходимой картины мира. Такие программы впервые позволили специфицировать эту ведущую дифференцию автономно, то есть относительно независимо от того, что думали о прекрасном и безобразном вне сферы художественной коммуникации, скажем, в теологии. Тем самым эта семантическая дифференция превращается в некий код коммуникации, или – если сформулировать иначе – происходит отделение кодирования от программирования[6]. Такая структурная дифференция кода и кодирующего предписания является тайным мотором образования любой системы, поскольку отныне в системе имеется механизм различения, который аутопойетически, то есть собственными силами, способен генерировать структуры. То, что теперь искусство само пишет свои программы (не получая более предписаний со стороны теологии), посредством которых конкретизирует обе свои абстрактные кодовые ценности, является непосредственным основанием для оперативной замкнутости художественной системы и формирования границы между системой и окружающим миром, то есть между искусством и не-искусством.

II. Разрыв связи между произведением, медиумом и рефлексией

С точки зрения системно-теоретической теории общества «современное общество» возникает уже на заре Нового времени, поскольку в этот исторический период начинает изменяться структура общества: на смену иерархически дифференцированной общественной формации приходит функционально дифференцированная. Понятие модерна, таким образом, определяется с помощью концепта общественной структуры, и любое альтернативное понятие модерна, отталкиваясь от которого можно было бы создать совершенно иные исторические модели, стояло бы перед трудной задачей – выдвинуть столь же фундированное понятийное определение, как и то, которое предлагает лумановская теория общества. Если исходить из этого понятия модерна, то следует признать, что современное искусство также возникает во времена Ренессанса вместе с дифференциацией автономной художественной системы. При этом мы имеем дело с внешней дифференциацией искусства, с его отделением от определявших его внехудожественных оснований, благодаря чему художественная система устанавливает свою оперативную границу между системой и окружающим миром. В этой конститутивной фазе художественной системы (Таб. 1), которая охватывает исторический период от Ренессанса до романтизма, эта автономизация осуществляется и закрепляется во всех искусствах и их жанрах.

Таковы системно-теоретические нормы теории, которые мы можем использовать без какой-либо дополнительной коррекции. Вопрос, который выходит за пределы лумановской системно-теоретической социологии искусства, таков: что, собственно, фиксируется в специфически- художественных программах художественной системы? Наш вывод гласит: это – имманентная взаимосвязь произведения, медиума и рефлексии, которая определяет грамматику художественных программ и с трансформацией которых, в свою очередь, связаны самые значительные вехи в истории искусства.

Мы можем исходить из того, что на заре новоевропейского искусства эти три базовых компонента были

[6] Ebd., S. 309, 376.

прочно связаны друг с другом. При этом речь идет о наследии средневековья, когда искусство ещё не располагало собственными систематическими программами, а черпало свои основные смысловые и формальные нормы из «квазипрограммы» обязательной для всего общества религиозной картины мира. С формированием автономной художественной системы такая внешняя система предписаний была интернализирована, впервые достигнув тем самым статуса программы в собственном смысле слова: программы, которая может писаться и переписываться самой художественной системой согласно своей собственной логике развития. Эта отвоеванная свобода искусства проявляет себя, прежде всего, в способности независимо от процесса социальной эволюции, то есть собственными силами, создавать множество конкурирующих друг с другом и сменяющих друг друга художественных стилей.

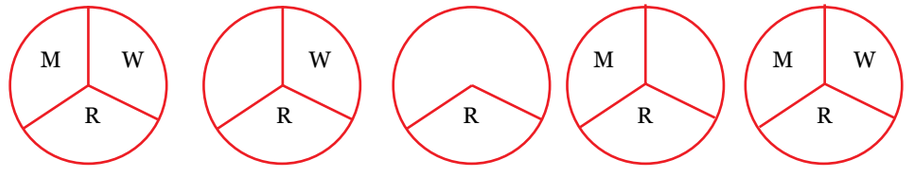
Разумеется, когда мы различаем в средневековом искусстве разные стили, то речь идет об обратной проекции автономного искусства на до-автономное. Она утаивает, что истоком такой дифференции стилей было не само искусство, а чуждые искусству причины, например, церковная политика, которая кодифицировала создание икон, месс и храмов всякий раз с оглядкой на локальный культурный и политический контекст. Начиная с Ренессанса и вплоть до классического модерна новоевропейскую историю искусств можно представить как историю стилей, однако, как ее обратная проекция в средневековье, так и ее перспективная проекция в эстетический модерн, не отображает коренных переломов в истории искусств. Или, коротко говоря, великие структурные сдвиги искусства отнюдь не сводятся к стилевым изменениям.

Наша задача состоит, прежде всего, в том, чтобы разработать такую модель искусства, которая сможет охватить и те решающие изменения, которые с середины XIX века радикально изменяли коммуникационные отношения в художественной системе. Речь здесь идет о тех процессах трансформации, которые на заре Нового времени – в силу своего формата – протекают на уровне более низком, чем уровень образования системы (поскольку не согласуются с изменением структуры общества), но которые очевидным образом не подпадают под действие новоевропейского закона развития искусства, то есть закона изобретения новых стилей. Речь идет, как уже было сказано, о постепенном разрыве связи между эргональными, медиальными и рефлексивными компонентами на программном уровне искусства. Здесь обретаются принципиально новые степени свободы, и их постепенное появление на свет может быть реконструировано.

Но разрыв между новоевропейским и современным искусством наметился уже задолго до этого. Возникновение в XVIII веке философской эстетики как новой академической дисциплины не в последнюю очередь является реакцией на то, что – в силу полностью сложившей-

Теоретическая модель

История общества	0. Модерн: Традиция	1. Модерн: Индустриальный модерн			2. Модерн: Рефлексивная модернизация
История искусств	Новое время	Классический модерн	Авангард	Постмодерн	Рефлексивный модерн
Фаза модернизации	Конститутивная фаза	Фаза дифференциации			Фаза рефлексии
Ориентация искусства	Содержательно-эстетическая	Материально-эстетическая			Gehalt-эстетическая
Виды автономизации	Автономия системы социальная автономия художественной системы; автономия прочно связанных моментов произведения, медиума и рефлексии	Автономия прочно связанных моментов произведения и рефлексии	Автономия рефлексии	Автономия медиа	Автономия произведения
Возможности негации	Негация искусства в художественной системе невозможна; эволюция происходит лишь путем изменение стиля.	Абстрактная негация художественного медиума	Абстрактная негация произведения искусства	Снятие негации художественного медиума	Снятие негации произведения искусства Произведение, медиум и рефлексия – различные компоненты искусства



W = произведение, M = медиум, R = рефлексия

Таб. 1

ся и уже ставшей очевидной автономии системы – бремя комплексности стало для искусства настолько непомерным, что его можно было осилить разве что с помощью специально для этого созданной теории рефлексии. Следуя в русле именно этой эстетической традиции, Гегель прозорливо заметил, что к началу XIX века искусство полностью исчерпало такую логику саморазвёртывания и именно поэтому продлить своё существование оно сможет лишь неким качественно иным способом. Провозглашённый Гегелем «конец искусства» был концом конститутивной фазы художественной системы, причём Гегель не мог предвидеть, что за ней последует фаза дифференциации, то есть эстетический модерн[7]. Возможно, другие теории способны предложить иные объяснения этому; однако область приложения и убедительность философской теории определяются тем, насколько она способна соединить в единой смысловой взаимосвязи такие гетерогенные и значимые для истории коммуникации события, как «начало эстетики» у Баумгартена, связанное с именем Бодлера «зарождение эстетического модерна», гегелевский «конец искусства», а также отклик на него Артура Данто уже в XX столетии.

III. Художественный медиум

Итак, прочная коммуникативная связь произведения, медиума и рефлексии была, по всей видимости, тем исходным пунктом новоевропейского искусства, относительно которого – таков наш тезис – дифференцировалось собственно современное искусство. Для описания строгой глубинной грамматики этой художественной эпохи потребуется ещё одно предварительное рассуждение, касающееся в первую очередь ставшего чрезвычайно популярным понятия «медиум». Понятие «медиум» можно ввести системно-теоретическим образом – путём различения медиума и формы, причём медиум может быть наиболее точно определён как «слабая связь элементов», тогда как форма, напротив, – как «прочная», или «крепкая связь элементов»[8]. Применительно к художественному медиуму это означает, что наблюдаемые в произведении искусства формы – это те прочные связи, которые могут быть образованы в художественном медиуме. Слабые связи, существующие между элементами этого медиума, образуют ограниченное пространство возможности для создания произведений искусства.

Ещё одним ограничением является то обстоятельство, что художественные медиумы всегда базируются на перцептивных медиумах визуальной, акустической или лингвистической природы. Элементами художественного медиума являются перцептивные события, подчиненные некоей дополнительной схеме упорядочения, и это «искусственное» априорное отношение, охватывающее каждое восприятие, превращает базовый перцептивный медиум в медиум искусства. Иными словами, медиум искусства трансформирует перцептивный медиум в медиум эстетического опыта. Таким образом, образовавшиеся в коммуникативном художественном медиуме формы – это всегда формы воспринимаемые, в которых с самого начала запрограммировано определённое сродство друг с другом. Благодаря этим эстетическим связующим способностям отдельные генерированные формы, в свою очередь, могут объединиться в стабильный комплекс форм – то есть в произведение искусства. Это свойство аутопойетической организации восприятия определяет характер произведения тех артефактов, которые могут быть созданы в художественном медиуме.

Теперь мы вновь можем поставить вопрос о том, что представлял собой традиционный художественный медиум, из каких элементов он состоял, каким образом эти элементы были (слабо) связаны друг с другом. Например, в музыке тона (строго говоря, интервалы между тонами) могут быть истолкованы как ее элементы. В этом отношении медиумом традиционной музыки была тональная система, ограничивавшая любое музыкальное произведение искусства тем, что одним тонам или интервалам она предоставляла преференции перед другими. Потенциал такого понятия медиума станет очевидным, если мы примем во внимание, на что указывает уже само освоение и использование такого медиума: в сфере слышимого были изолированы тона и звуки и исключены шумы; эти тона и звуки не составляли линеарный спектр, а могли выступать только в качестве двенадцати различных дискретных величин, причём в конкретной композиции эти двенадцать полутонов одной октавы были отнюдь не равноценны, а должны были использоваться селективно – в зависимости от тональности. Уже один этот пример должен в общих чертах проиллюстрировать нашу основную идею: история современного искусства может быть реконструирована как история распада таких базовых слабых связей. Новая музыка определила себя в качестве таковой именно тем, что взломала тональную систему и обрела возможность создавать композиции с помощью всех двенадцати тонов, отказалась признавать полутон минимальным возможным интервалом и стала использовать четверти или даже восьмые; и так вплоть до музыкального негативизма, который в качестве музыкального элемента вместо тона устанавливает шум – или даже объявляет подлинной музыкой тишину.

Обычно произведения искусства не определяются по какому-то одному-единственному параметру. Так, в музыке наряду с тональностью (в узком смысле) ритм или звук также являются величиной, которая – до возникновения новой музыки – придавала композиции её априорную форму. Параллельно тональной системе в традиционной музыке существовала и аналогичная ритмическая система, которая организовывала музыкальное время «до всякого опыта»: система мензуры и такта. В новой музы-

[7] См. G.W.F. Hegel, Die Auflösung der romantischen Kunstform, в: Vorlesungen über die Ästhetik II, GW Bd. 14, hrsg. v. E. Moldenhauer / M. Michel, FfM 1976, S. 220 ff.

[8] «Er [der Begriff] des Mediums soll den Fall loser Kopplungen von Elementen bezeichnen. Das ist keine sehr glückliche Wortwahl, wir übernehmen sie aber als in die Literatur eingeführte Bezeichnung. Gemeint ist nicht so etwas wie eine locker sitzende Schraube, sondern eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen, die mit der Einheit eines Elementes noch kompatibel sind – also etwa die Zahl der sinnvollen Sätze, die mit einem sinnidentischen Wort gebildet werden können. … Lose Kopplung, die Offenheit einer Vielzahl möglicher Verbindungen, kann in sachlicher und in zeitlicher Hinsicht verstanden werden. Sachlich ist dann gemeint, dass viele festere Kopplungen in Betracht kommen und jede Formbildung eine Selektion erfordert. Zeitlich wird unter einem Medium oft eine Bedingung der Möglichkeit der Übertragungen verstanden. … Formen werden in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen». Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, FfM 1995, S. 168f.

ке дело и здесь в конечном счёте доходит до устранения медиума, поскольку в ней ритмические системы упразднялись как композиционные программы, пока в экстремальных случаях не возникали такие «произведения», как опусы Джона Кейджа, которые отказывались от какого бы то ни было темпорального упорядочения музыкального материала. Таким образом, элементы медиума музыки были одновременно слабо связаны друг с другом по целому ряду параметров, и по любому из этих параметров можно реконструировать историю распада этой традиционной композиционной структуры.

С помощью такого медийно-теоретического подхода можно проанализировать все традиционные жанры искусства, на каком бы перцептивном – акустическом, визуальном или лингвистическом – медиуме они ни базировались. Схема анализа каждый раз одна и та же: сначала необходимо определить существенные параметры традиционного жанра; затем для каждого из этих параметров нужно отыскать соответствующие элементы и обнаружить характерную слабую связь между этими элементами.

Так, стихотворение становится художественной формой в первую очередь благодаря метрике и метафорике и приобретает свое эстетическое содержание благодаря им[9]. Основной метрической единицей поэзии является слог, который может быть как ударным, так и безударным, может служить повышению или понижению тона. Слабые связи между этими элементами, в свою очередь, осуществляются благодаря метрической системе, которая в соответствии с определённым образцом регулирует чередование ударных и безударных слогов и тем самым придает стихотворению метрическую стихотворную форму (в смысле прочной связи). Менее наглядно, но аналогичным образом можно реконструировать и метафорический параметр. Здесь предложение как базовая смысловая языковая единица (из которой образуются элементы) ещё раз препарируется определённой системой ожидания «перенесения» (благодаря чему определяются слабые связи между элементами-предложениями). Затем в таком искусственно созданном медиуме могут найти выражение те или иные конкретные формы поэтического языка (то есть реализоваться как прочные связи).

В живописи, в свою очередь, линии и краски на плоскости являются основными элементами картины, которые традиционно были относительно связаны друг с другом принципом отображения и более тесно – изобразительной системой центральной перспективы. Так, изображение красочных поверхностей долгое время подчинялось принципу локального цвета, который предписывал реалистическое перенесение цветового тона из природы на картину. Здесь также можно усмотреть слабую связь цветовых элементов в медиуме картины.

В архитектуре медийный концепт становится особенно явным, поскольку здесь с самого начала говорится о таких элементах строения, как стены, двери, окна, колонны, фронтоны и тому подобном, и долгое время само собой подразумевалось, что эти архитектурные элементы должны соединяться в фасаде, придающем сооружению своего рода «лицо». Этот антропоморфный изобразительный принцип также представляет собой слабую связь, конституировавшую некогда медиум архитектуры.

Очевидно, что такой медийно-теоретический анализ параметров позволяет интерпретировать и остальные жанры искусства, такие, как скульптура, роман или художественная фотография. Главное преимущество медийно-теоретического подхода состоит в том, что он вырабатывает теоретический метод, позволяющий анализировать искусство любого жанра. Понятие медиума дает возможность сравнивать различные искусства друг с другом и обнаруживать те структуры, которые под давлением социальной модернизации трансформировались в равной мере во всех жанрах.

Медийная теория способствует реабилитации философии искусства, которая давно утратила свой предмет исследования – «искусство», – а с появлением последней значительной версии философии искусства, «Эстетической теории» Адорно, оказалась втянутой в перманентные арьергардные бои. Постепенная утрата ею своей сферы компетенции сказывалась прежде всего в том, что философия заменялась и вытеснялась множеством специфически-жанровых теорий искусства (и этот процесс продолжается). С одной стороны, в силу своей специализации такие теории всегда лучше осведомлены о содержании своих дисциплин, а с другой, от Адорно до Лумана не возникло такого надёжного теоретического концепта, который позволил бы – без помощи метафизических и историко-философских гипотез – ещё раз, принципиально по-новому осмыслить единство искусств[10]. Таким образом, системно-теоретическая медийная теория возвращает философии искусства её тему.

IV. Классический модерн

Итак, мы можем исходить из того, что во всех жанрах новоевропейского искусства имела место сходная ситуация: каждое произведение искусства реализовывалось как компактная форма специфически-жанрового медиума искусства, который по ряду параметров может быть описан как слабая связь тех или иных соответствующих этому медиуму элементов. К этому следует добавить, что такие медийно конституированные произведения, в свою очередь, интерпретировались как удвоение реальности реального мира[11]. Такая, в высшей степени абстрактная, реконструкция новоевропейского искусства позволяет проследить ту линию излома, которую оставил в истории искусств классический модерн. Кубизм в изобразительном искусстве, свободную атональную музыку и вольное стихосложение объединяет то, что в исторический момент своего возникно-

[9] С таким различением работает Дитер Лампинг (Dieter Lamping, Moderne Lyrik: Eine Einführung, Göttingen 1991), описывая инновации в лирике, во-первых, в отношении «нового лирического языка» (Гл. II), а во-вторых – как «революцию средств», то есть в отношении свободных и строгих стихотворных форм (Гл. III).

[10] Только Луман вновь формулирует такое требование единства в том виде, в каком оно ранее выдвигалось только философией искусства до Адорно: «С самого начала нашей целью стало рассмотрение искусства как единой темы, стало быть, мы должны игнорировать различия, источником которых являются разные медиумы их чувственной или воображаемой реализации». – Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, FfM 1997, S. 499.

[11] Идею о том, что функция искусства в какой-то степени заключается в «удвоении реальности», мы можем обнаружить у Никласа Лумана: Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, FfM 1995, S. 229.

вения они порождают произведения искусства, которые уже не запрограммированы каким-либо медиумом. В этом смысле они ко всему прочему стали свободными от традиции. Картины лишаются центральной перспективы, музыка оставляет тональную систему, а стихи утрачивают свою строгую метрическую форму – и тем не менее воспринимаются как искусство. Это означает, что такие произведения устраняют традиционно конституировавший их медиум.

Тем самым эти произведения искусства классического модерна становятся теми самопрограммирующимися и саморефлектирующимися произведениями, которые совершенно самостоятельно организуют процесс эстетического опыта. Независимо от ожиданий, продуцируемых в художественных медиа, произведение с помощью своих собственных форм способно вызвать в реципиенте ожидание того, какая форма могла бы стать следующей и какая могла бы соответствовать прежним, а какая – нет. Искусство классического модерна отделяет искусство от его художественных медиа и выявляет присущий ему характер произведения; оно обнажает структуру произведения искусства: эстетические способности к самостоятельному соединению воспринимаемых в нем форм.

Важно, что формирование художественных образов в классическом модерне всё ещё тесно связано с заданными интерпретационными программами, a priori устанавливающими взаимосвязь искусства и мира. Тем не менее на заре XX века искусство именно в таком облике обретает ту новую степень автономии, которая может быть достигнута лишь на базисе уже имеющейся автономии системы: автономии связанного с рефлексией произведения искусства (см. Таб. 1). Именно эта «автономия произведения» классического модерна отвергает все ранее усвоенные искусством визуальные и акустические привычки и требует от реципиентов совершенно новой эстетической установки.

Трудность, которая крайне осложняет понимание таких исторических вех, как классический модерн, заключается в том, что подобная дифференциация не просто происходит в некоей действительности, которую достаточно правильно описать, но осуществляется в автономной социальной системе. Для адекватного описания такого рода разделительных процессов мы должны занять гипотетическую наблюдательную позицию внутри самой этой системы. Художественная система – если она уже достигла автономии – может изменяться только собственными силами и перестаёт непосредственно реагировать на внешние изменения в обществе, будь то революции, великие технические изобретения, войны или мировые экономические кризисы. Коротко говоря, возможности самоизменения ограничиваются возможностями негации, которыми располагает система; и именно они изменяются в истории искусств. В течение всего Нового времени имелось одно-единственное надёжное средство самотрансформации: смена стиля. Искусство могло обновляться, отрицая старый художественный стиль при помощи нового. Но произведения искусства классического модерна отрицают не только устоявшиеся стили своего времени, они отрицают само медийно конституированное искусство и тем самым вводят в художественную систему до сих пор отсутствовавшую возможность негации. Отныне можно творить искусство, отрицающее художественный медиум. Тем самым художественная система достигает дополнительной степени свободы, которую, оглядываясь назад, можно рассматривать как осуществляющееся в художественной системе отделение медиума от произведения.

Классический модерн потому становится радикальным событием в истории искусств, что одновременно с ним трансформируются многие конститутивные для искусства величины. Осуществляющаяся здесь дифференциация искусства представляет собой отделение произведения от медиума (которому соответствует синхронное введение в художественную систему негации художественного медиума), кроме того, она выражается в приобретении автономии, а именно автономии произведения искусства классического модерна по отношению к художественной системе. Там, где требуются такие описания, которые одновременно подразумевают перерегистрацию всех описываемых величин, там философия и в частности философия искусства всегда будет пользоваться спросом.

Несмотря на этот разрыв связи между произведением и медиумом искусство классического модерна оставалось во власти эстетической традиции: самоорганизующиеся произведения искусства были ещё всецело традиционным образом привязаны к некоей базисной философии, преобразовывавшей наблюдаемый в произведении язык форм в определённое выражение реальности. Здесь мы также имеем дело с художественной программой, которая определённым образом подготавливала восприятие соответствующего искусства и, прежде всего, организовывала отношения между искусством и миром. Но поскольку ни произведение искусства, ни его рефлексия более не зафиксированы в каком-либо медиуме, репродуцирующем самоочевидность искусства, произведения классического модерна оказываются «требующими комментария»[12].

Итак: классический модерн ещё не высвободил по-настоящему автономное произведение искусства, но это требующее комментария единство произведения и рефлексии достигает автономии по отношению к художественному медиуму (см. Таб. 1). Такого рода отрефлектированное в себя, создающее себя, монадическое произведение воплощает классическое современное произведение искусства как таковое; будучи свободным от какого бы то ни было медиального посредничества, оно ищет – совершенно самостоятельно – прямой доступ к порядку мира.

[12] Понятие потребности в комментарии сформулировал Арнольд Гелен, пояснив его применительно к кубистической живописи следующим образом: «Внутренняя образная рациональность кубизма была чрезвычайно высока…, но она коренилась в тех остроумных и отвлечённых теориях художников о сущности восприятия, которые доходили до определения его вокабулярия, до неязыковых элементов плоскости изображения и как таковые не могли быть получены путём голого созерцания. … Значение, больше не вычитываемое однозначно из картины, учреждалось наряду с картиной в качестве комментария, в качестве литературы об искусстве и – как всем известно – и в качестве болтовни об искусстве». Arnold Gehlen, Zeit-Bilder, FfM 1960, S. 53f.

V. Авангард

Против такого априорного понимания искусства восстал исторический авангард. Его подлинное завоевание состоит именно в том, что он поставил под вопрос и показал условный характер этой, столетиями считавшейся естественной и необходимой, регулятивной связи между произведением и миром. Как уже говорилось, автономное искусство осуществляет радикальный отказ от собственной традиции исключительно своими силами и только с помощью своих собственных художественных средств. Стало быть, возможность распада конститутивной, в том числе и для классического модерна, связи между произведением искусства и его соразмерным внешнему миру истолкованием, то есть между произведением и рефлексией, должна быть обнаружена в самой художественной системе.

Такое имманентное искусству объяснение находится в оппозиции внешним по отношению к искусству моделям объяснения, которые, к примеру, выводят возникновение авангарда из травматического общественного опыта.[13] Но решающим пунктом является то, что изменения в автономной художественной системе по определению уже не могут быть выведены из событий окружающего мира. Самозаконодательство искусства – вот смысл его автономии! Поэтому причину возникновения искусства авангарда следует искать в самом искусстве; травматические события, такие как фашизм и мировая война, определяют скорее те условия высвобождения и селекции, при которых во второй половине XX века искусство авангарда смогло стать доминирующей формой искусства в художественной системе. Искусство авангарда существовало ещё до Второй мировой войны, достаточно вспомнить хотя бы Дюшана. Но только в силу изменившейся исторической ситуации, спустя несколько десятилетий, оно выделилось в качестве самой прогрессивной формы искусства в художественной системе и смогло решить в свою пользу спор с искусством классического модерна.

Ошеломляющая стратегия самотрансформации, избранная искусством авангарда, заключалась в создании произведений, которые с точки зрения классического модерна таковыми не являются, в которых невозможно усмотреть какие-либо комбинации форм, ограничивающие и разъясняющие друг друга[14]. Историко-художественный смысл объектного искусства сводился к тому, что в нём предметы впервые вступили в художественную коммуникацию, понимание которой не гарантируется ни художественным медиумом, ни разъясняющим само себя произведением, а единственным основанием для объявления такого рода артефакта искусством оказывалась рефлексия. Искусство авангарда – это искусство, из которого элиминированы медиальный и эргональный моменты и которое редуцируется исключительно к своим рефлексивным компонентам. Коль скоро оно предполагает полемическую негацию характера произведения, то является объектным искусством, а поскольку зависит от рефлексии концепта, объявляющего такие объекты искусством, то становится искусством концептуальным. Объектное искусство и концептуальное искусство – две формы проявления исторического авангарда, то есть две стороны его теоретического описания.

«Фонтан» Марселя Дюшана (1917) представляет собой опередивший свое время прототип такого авангардного искусства. Непосредственно с момента своего возникновения такое искусство должно было конкурировать с инновациями классического модерна. Поскольку дистанция, отделявшая его от традиции, была намного меньшей, искусство Пикассо в большей степени воспринималось как информативное новшество, тогда как искусство Дюшана скорее казалось бессмыслицей. Только в послевоенном авангарде его идеи оказались пригодными для включения в художественную систему и смогли занять своё место в истории искусств. Теперь, к примеру, в Brillo Box Уорхола (1964) можно было увидеть негацию полностью развернутого классического модерна, и в этом контексте отторжения объектное искусство Дюшана неожиданно получило историко-художественный смысл, который оно в свое время так и не смогло произвести из себя самого.

Как и классический модерн, авангард становится решающей вехой в истории искусств, поскольку становится причиной множества фундаментальных понятийных сдвигов. Во-первых, в художественной системе появляется ещё одна форма негации: негация произведения искусства. С помощью инклюзии антипроизведений авангард, в конце концов, добивается разделения произведения и рефлексии, что ведёт к дальнейшему развертыванию понятия автономии искусства. Дело вообще может дойти до символического – то есть символизирующего искусство – отказа от искусства (этот крайний случай можно проиллюстрировать следующим образом: весь «круг искусства» [Таб. 1] остается пустым и сам оказывается сегментом рефлексии). Кажется, такой пограничный случай имел место на выставке, «показанной» в 1969 году, Робертом Гарри, прикрепившем на входной двери своей галереи Art & Project в Амстердаме плакат с графиком работы, на котором можно было прочесть: «Во время выставки галерея остается закрытой». В целом искусство – наряду с автономией своей системы и своего произведения – обретает теперь ещё и автономию рефлексии, что лишь особенно отчётливо проявляется в концептуальном искусстве.

Тем самым мы, пожалуй, получили первый предварительный ответ на наш вопрос о том, чем, если рассматривать его исторически, некогда был авангард и откуда он мог черпать силу своего воздействия: речь идёт о следующем этапе дифференциации в художественной системе. Весь проект реконструкции истории искусств как истории автономизации нацелен на объяснение как предполагаемого «конца искус-

[13] см.: Wolfgang-Andreas Schultz, Avantgarde und Trauma. Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege, в: Lettre International, Nr. 71 (Winter 2005), S. 92-97.

[14] «Распад традиционного единства произведения сугубо формально можно представить как общую черту модерна. Когерентность и самостоятельность произведения сознательно ставятся под вопрос или вполне планомерно разрушаются. Различные эпохи модерна словно соревнуются, стремясь превзойти друг друга в изобретении всё новых и новых форм, препятствующих пониманию произведения, или методов устранения произведения либо дезинтеграции его смыслового единства», – пишет по этому поводу Рюдигер Бубнер: Rüdiger Bubner, Ästhetische Erfahrung, FfM 1989, S. 19.

[15] О том, как Артур К. Данто ретроспективно интерпретирует свой тезис о «конце искусства», см. инструктивное «введение» в: Arthur C. Danto, Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996, S. 16–25. О «конце истории искусств» см.: Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte: Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995, S. 121ff.

ства», так и «конца истории искусства» – как истинного, так и кажущегося[15]. Этот конец историографии также был скорректирован историей, и всё же нельзя не заметить, что вместе с авангардом нечто в искусстве пришло к своему концу. В данном случае наш тезис мог бы гласить: философско-историческая модель прогресса, с помощью которой в течение почти полутора столетий можно было описывать – и, естественно, объяснять – процесс дифференциации, к началу семидесятых годов (наконец) достигла предела своей продуктивности. Как мы уже видели, оба масштабных сдвига дифференциации смогли осуществиться только благодаря двум фундаментальным негациям в художественной системе, которые по своей сути представляли собой шаги радикальной абстракции: сначала возникло искусство, абстрагировавшееся от своего медийного характера, а затем искусство, абстрагировавшееся ещё и от своего эргонального характера. В результате появилась возможность провести через всю историю искусств прямую линию прогрессирующей абстракции, причём речь, в сущности, всегда шла о радикальном абстрагировании от всякого присутствия глубоко усвоенной традиции. А значит, такому искусству было свойственно разочаровывать все ожидания публики, и в этом смысле, начиная с классического модерна и вплоть до авангарда, искусство следовало лозунгу Рембо: «Нужно быть безусловно современным». Вторично провозглашенный Данто вслед за этим «конец искусства», на сей раз, был концом авангарда.

Согласно нашей модели, Артур К. Данто оказывается истинным теоретиком авангарда, поскольку он как никто другой увидел и описал, как искусство авангарда становится рефлексивным. С одной стороны, из «преображения привычного» в объектное искусство он первым делает радикальный вывод о том, что два совершенно идентичных для восприятия предмета в одном случае могут быть искусством, а в другом – не-искусством, и что, стало быть, художественное произведение не даёт искусству никакого критерия. Здесь с полным правом можно говорить об упразднении категории «произведение». С другой стороны, такая утрата первичного эстетического опыта означает концептуализацию искусства авангарда. Данто ввёл выражение «философская опека над искусством», а это означает, что в авангарде только философская рефлексия может объявить какое-либо событие искусством, причём только от качества этой декларации зависит, будет признано что-либо в художественной системе удавшимся искусством или нет.

Непосредственным следствием этой спирали абстракции является то обстоятельство, что отныне идеал нового можно реализовать лишь путём бескомпромиссного прогресса в материальной сфере. Но этот прогресс в любом существующем жанре рано или поздно завершается, о чем наглядно свидетельствуют так называемые «последние картины». Если мы будем следовать этой логике исторического авангарда, то должны будем специализироваться на постоянном освоении новых материалов. На включении в искусство тех новых элементов реальности, которые, казалось бы, не таят в себе необходимого для формирования эстетического опыта потенциала. Эти «новые художественные медиа» всякий раз используются уже заранее известным образом и представляют собой долговременный художественный штамп.

Выставляемые в музее предметы повседневности на уровне опыта никоим образом не связаны (или не могут быть связаны) друг с другом такой же слабой связью, как, например, тона, краски, геометрические фигуры, слоги или слова. В данном случае дефицит естественных отсылочных взаимосвязей должен компенсироваться в эстетическом опыте интеллектуальными концептами, в которых рефлексивно устанавливается, как должно восприниматься такое искусство в качестве смысловой или бессмысленной целостности. Мёд, жир и войлок остаются материалами и сами по себе ещё не образуют художественного медиума; только в свете художнической эстетики Йозефа Бойса и её истолкования критиками и кураторами они провозглашаются и становятся искусством.

VI. Старые и новые медиа

Мы располагаем, по-видимому, двумя основными концептами для дальнейшего описания программы развития исторического авангарда в современном искусстве - это новые медиа и мультимедийность. Такая двойная медийная ориентация является той специфической формой, в которой продолжает своё существование исторический авангард. Строго говоря, старый авангард ещё вообще не работал с «новыми медиа» в сегодняшнем смысле. Когда он объявил предметы, вещества и материалы из сферы не-искусства искусством, речь не шла о медиа, подготавливающих в художественном произведении условия возможности для процессов формообразования. Скорее, такие новые материалы свидетельствуют об утрате какого бы то ни было медиума в отрицающем само себя произведении искусства и поэтому функционируют как своего рода антимедиа.

Но и работа с «новыми медиа» в самом широком смысле – например, в форме видео-арта, инсталляции и перформанса – в свою очередь, выполняет функцию медиа в традиционном смысле. Если история современного искусства действительно разворачивалась как история дифференциации, то статус авангардности такого медийного искусства предстаёт теперь в ином свете. А именно: обнаруживается, что по чрезвычайно простой причине с самого начала более многообещающей оказывается работа с такого рода новыми медиа, чем попытки новаторства в старых. В конечном счёте, новые медиа извлекают пользу из традиционной модели прогресса искусства, предлагают искусству возможность ещё раз осу-

ществить в самом себе процесс дифференциации. Если мы произведём предлагаемую здесь смену перспективы, то выяснится, что инновационная ценность такого искусства релятивизируется ввиду того, что оно повторяет сдвиги модернизации старых художественных медиа – даже если произведения способны сказать нечто новое.

Кроме того, у растущего интереса к мультимедийной продукции, наряду с его технической и экономической стороной (имеется в виду возможность постоянного роста продаж, а значит, и роста продаж нового), есть и некий идейный момент. Речь идёт о надёжной стратегии продолжения традиции исторического авангарда: существует бесконечное множество возможностей «смешения» искусств друг с другом[16], представляющего собой не что иное, как комбинирование уже существующих медиа и создание, таким образом, новых, беспрецедентных, принципиально новых художественных медиа, запрограммированных на продуцирование нетождественных художественных событий. Следует добавить, что на этом широком поле возникают всё новые и новые возможности пересечения жанровых границ, ведущие к стиранию границ искусств.

Какие же выводы мы можем сделать из этих промежуточных рассуждений? Разумеется, нельзя говорить, что новые медиа и мультимедийность не будут играть в будущем никакой роли – однако эта их роль будет релятивизироваться. Обе стратегии утратят свой ореол авангарда, которым они в наши дни обладают как чем-то само собой разумеющимся; новые и множественные медиа уже не будут выглядеть более передовыми по сравнению со старыми и единичными. Скорее, наоборот: следует считаться с тем, что речь идет об экспериментах с материалом, структурно копирующих шаги дифференциации, которые в старых медиа уже давно стали историей. Смысл и цель таких поисков и исследования новых и множественных медиа едва ли стоит оспаривать; сомнения вызывает только то, что речь идёт о самой передовой форме современного искусства? Но с другой стороны, это означает, что набросанная здесь история искусств подразумевает ревальвацию старых художественных медиа. Не в новых, а в старых медиа решается судьба современного искусства – и здесь вопрос об авангарде сегодня обретает новую остроту.

[16] Ещё раньше на эти «феномены смешения жанров» обратил внимание Адорно: «В изменениях последнего времени границы между жанрами искусства расплываются, или, вернее, их демаркационные линии переплетаются». Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, в: GSW 10/1, hrsg. von G. Adorno / R. Tiedemann, FfM 1997, S. 452 u. 432.

VII. Постмодерн

Опыты с постмодерном выявили необходимость полностью отказаться от той модели прогресса, в соответствии с которой до сих пор писалась история искусств. Общая тенденция, которую, начиная с середины XIX века, можно было извлечь из инновационного потока искусств, состояла в достижении абстрагирования, обязывавшего искусство к постоянному прогрессу в материальной сфере.

Постмодернистское искусство, казалось бы, сделало продолжение такого описания невозможным, поскольку его историческое достижение заключалось в детабуировании традиции в художественной системе. Повторное использование традиционного репертуара форм – старых художественных стилей под знаком передового искусства – заложило мину под старую, до сих пор неплохо функционировавшую историко-философскую модель и ввиду дефицита описательных альтернатив наводило на мысль о конце искусства. Но к своему концу подошло не искусство, а лишь определённая линеарная форма историографии. Строго говоря, постмодерн также всё ещё оставался зависимым от подобной логики прогресса – разве что теперь он следует ей, двигаясь в противоположном направлении.

В начале семидесятых годов эти связанные с философией истории трудности стали очевидными, что вызвало всеобщее подозрение в отношении исторических теорий, нашедшее свое действенное метафорическое выражение в разговорах о «конце больших нарративов». Философский дискурс модерна до сих пор не прошёл через эту мёртвую точку, и это является признаком того, что мы по-прежнему находимся в горизонте самопонимания постмодерна. Поэтому спроектированный здесь мыслительный эксперимент пытается по возможности перешагнуть линию этого горизонта. Требуется не просто отказаться от философии истории, а заменить её традиционную модель какой-нибудь новой моделью. Философско-историческая модель, легитимировавшая себя непосредственно в историческом авангарде и его идеале прогресса в материальной сфере, была моделью бесконечного стирания границ искусств; противоположная модель, которая могла бы дать ответ на вопрос об авангарде сегодня, была бы моделью конечной дифференциации искусства.

Попытаемся ещё раз – с помощью теории медиа – эксплицировать смысл этой метафоры стирания границ. Медиа ограничиваются качеством и количеством своих элементов и отношений между ними. В таком случае можно сказать, что исторический авангард следовал стратегии стирания границ, поскольку он постоянно пытался увеличить количество медийных элементов, то есть материальные ресурсы искусства. Если тональная система с её обычной гаммой, состоящей из семи тонов, долгое время маркировала границы западноевропейской музыки, то использование в свободной атональной музыке всех двенадцати полутонов явным образом означало стирание границ медиума «музыка». Осуществление подобных расширений посредством неспособного к связи материала, а стало быть, с помощью элементов, между которыми для реципиентов более не устанавливаются слабые связи, ведёт к концептуальному расширению художественных медиа за счёт противоположных им антимедиа; примером такого расширения является включение в медиум музыки шумов или случайных событий. Таким образом, исторический аван-

гард определяется не только созданием антипроизведений, но и освоением и включением в художественную систему антимедиа. У нас нет оснований предполагать, что такие возможности инновации посредством обновления материала в художественной системе когда-нибудь могут быть исчерпаны; в этом смысле речь фактически идет о «бесконечном» процессе стирания границ искусства – однако вопрос в том, сможет ли такого рода инновация и в будущем служить критерием для передового искусства.

Ни возможность искусства, ни его принципиальный смысл не должны ни ставиться под сомнение, ни, тем более, оспариваться, интерес вызывает лишь его интерпретация с позиций философии искусства. С точки зрения авангарда постмодернистское искусство, которое снова использует старые «отработанные» медиа, выглядит реакционно. Сам же постмодерн в отличие от авангарда вообще может более не задумываться о собственной историчности – отсюда его сбивающая с толку формула о «конце искусства». Но можно сказать, что собственной исторической заслугой постмодерна является снятие табу с использования определённых медиа. Говоря терминологически, в нём осуществляется негация негации старых художественных медиа (см. Таб. 1). Как уже было сказано, в классическом модерне произошла парадигматическая негация художественных медиа. Если обратное движение через постмодерн оценивать лишь как реакционный шаг назад и не принимать всерьёз как важную веху в истории искусств, то такая первая негация медиума может быть понята как стирание границ искусств. Но когда мы принимаем во внимание и постмодернистскую негацию этой негации, тогда речь идет не о стирании границ, а о дифференциации искусства: о введении дифференции между медиумом и произведением, то есть о новой степени свободы в системе художественной коммуникации.

Важно, что такая ре-инклюзия художественного медиума в эпоху постмодерна осуществлялась с одной оговоркой: она должна быть идентифицирована как подлинно постмодернистское искусство и, соответственно, отличаться от «традиционного» искусства, которое работало с помощью – а не против – своего медиума. А следовательно, требовалось дистанцированное и в этом смысле несерьезное, ироничное использование медиа. Испытанным средством для этого стало новое обращения к традиции как таковой, то есть акцентированное использование старых художественных форм в качестве цитат. Таким образом, прежние художественные стили были идентифицированы как стили, а поскольку процитированный стиль был освобожден от его прежней функции – конституировать произведение, то отныне в произведение одновременно могло вливаться множество стилей. Цитирование впервые открывало возможность «полистилистики», того эстетического плюрализма, который стал истинным опознавательным признаком постмодерна. Благодаря такому дистанцированному способу усвоения традиции постмодерну удалось превзойти даже исторический авангард и стать «безусловно современным». Именно это позволило ему решительно отмежеваться от всего считавшегося передовым и современным в контексте существующего искусства. Таким образом, постмодерн нашел ещё одну релевантную в художественно-историческом смысле возможность негации искусства в художественной системе – хотя и с обратным материально-эстетическим знаком.

Можно было бы предположить, что реабилитация художественного медиума автоматически реабилитирует произведение искусства, но такой теоретически напрашивающийся вывод справедлив лишь отчасти. Хотя с детабуированием художественного медиума вновь появляются артефакты, более не преподносящие себя в качестве антипроизведений, однако характер произведения в искусстве постмодерна весьма специфичен: в художественной системе явное преимущество получают именно открытые, а не замкнутые в себе произведения искусства[17]. Открытое произведение искусства – это логичное следствие того особенного – ироничного и несерьезного – повторного освоения старых медиа с их жанрами и стилями, которое имело место в искусстве постмодерна[18]. Полистилистическая композиция открывается слушателю не сама собой, не так, как открывался классический концерт или концерт классического модерна с их запрограммированной или самопрограммирующейся организационной структурой. Она живет стилевым разрывом, который становится ожидаемым для наблюдателей только благодаря метаконцепту постмодернистского искусства. Вместе с реабилитацией старых медиа изменяются и рецептивные условия новейшего искусства: оно вновь становится эстетически доступным и понятным для неспециалистов. Для знатоков же оно играет с традицией, заимствует у нее отдельные фрагменты, превращая их в узнаваемые цитаты, например, расколдовывает фигуративные картины посредством ироничных подписей или – невероятным образом – переворачивает с ног на голову всю картину (Базелитц). На такой двойной читабельности художественного произведения основывается и достаточно рано распознанное «двойное кодирование» постмодернистского искусства19.

Негация искусством классического модерна своего медиума была не просто историко-художественным курьёзом, от которого постмодерн мог бы впоследствии откреститься. Наоборот, постмодерн совершил в продолжение этой логики двойную негацию, которая представляла собой мюнхаузеновский трюк автономной, уже не управляемой извне коммуникационной системы, представлявший собой вытаскивание себя – при помощи своих произведений – из собственной традиции. В исторической ретроспективе она служила освобождению всё ещё связанного рефлексией произведения искусства от

[17] «Перед открытым произведением искусства ставится задача представить нам образ дискретности: оно не рассказывает о ней, а сама она и есть». Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, FfM 1977, S. 164f. Такое понятие произведения входит в самоописание постмодерна, хотя Эко разрабатывал его, опираясь на литературу классического модерна, в которой «открытость» – лишь поверхностный феномен, произведение же нацелено на самоорганизацию и, соответственно, на «самозамкнутость» своего смыслового единства.

[18] Роль иронии как важного отличительного признака подчёркивает, к примеру, Хайнрих Клотц: Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert, München 1999, S. 128, констатируя: «Стратегии Мура и Вентури, таким образом, нацелены на то, чтобы путем иронического преломления исторической формы максимально расширить диапазон своего воздействия, в том числе и за счет одновременного разрушения фундаментального жанрового признака: „серьёзности архитектуры“».

[19] О понятии двойного кодирования см.: Leslie A. Fiedler, Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne, в: Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988, S. 57–74.

художественного медиума. Обнаружилась возможность существования, восприятия и интерпретации произведений искусства и без их жесткой фиксации в том или ином специфическом художественном медиуме. Новая негация этой негации в постмодерне допускает три различные интерпретации. Во-первых, исходя из самопонимания эстетического модерна и его модели стирании границ (то есть классического и авангардистского модерна) это обновлённое обращение искусства к своему медиуму, которое всегда подразумевает возвращение к традиционному репертуару форм, можно рассматривать как консервативную художественно-историческую регрессию. Во-вторых, под углом зрения постмодерна такая тенденция может быть истолкована как успешная нейтрализация той, первой негации, как если бы классический модерн просто оставил свой собственный стилистический след в истории искусств. Тенденция, чреватая скандалом, однако оказавшая подходящей для современного искусства. В-третьих, – и таков, пожалуй, наш тезис – эту двойную негацию можно понять как механизм имманентной дифференциации, в котором первая негация служила устранению исторически унаследованной прочной связи произведения и медиума, тогда как вторая негация дезавуирует вытекающее из первой негации утверждение, согласно которому искусство, чтобы считаться современным, должно принципиально отрицать свой медиум. Тем самым мы получаем модель объяснения, которая и не оспаривает с позиций постмодерна исторический смысл первой негации, и не отвергает с позиций модерна вторую негацию, а видит в этом причудливом двойном ходе – шаг вперед, шаг назад – процесс дифференциации. Исторический смысл заключается в разрыве связи между произведением и медиумом, в достижении новой степени свободы в художественной системе. Эта свобода именно в том и состоит, что такая связь для искусства не необходима (как в Новое время) и не невозможна (как в эпоху граничащего с ним эстетического модерна), а контингентна, то есть свободно избираема, и в этом смысле возможна – для искусства в век рефлексивного модерна.

[20] О том, что произведения искусства могут быть поняты как «комбинация форм», говорит Луман (в: Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Ffm 1997, S. 271, 349, 351), – впрочем, с одной стороны, он не конкретизирует эту мысль, то есть не показывает, как формы «комбинируются» в произведении искусства, а с другой – не продумывает нормативный статус этого высказывания. По обоим пунктам см. Harry Lehmann, Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann, München 2005, в частности S. 29–50.

VIII. Рефлексивный модерн

С помощью этого повторного описания постмодерна мы коснулись актуального горизонта современного искусства. Все последующие тезисы выходят за этот горизонт, то есть разрабатываемая здесь дескриптивная модель современной истории искусств, становится «практически» нормативной. Прежде всего, это касается того утверждения, что постмодернистское искусство, само себя рассматривающее как телос и конец истории искусства, может быть преодолено дальнейшим ходом дифференциации.

Имманентной возможностью мыслительной модели в целом является допущение, что в художественной системе по аналогии с постмодернистской ре-инклюзией художественного медиума может быть осуществлена и ре-инклюзия произведения искусства. Тогда негация произведения искусства авангардом была бы снята новой негацией этой негации (см. Таб. 1). После того как авангардом была автономизирована рефлексия искусства, а с постмодерном автономию обрел и художественный медиум, в конце концов и произведение искусства отделилось бы от всех априорных фиксаций в медиальных и рефлексивных компонентах и впервые смогло бы – в качестве автономного (то есть полностью разорвавшего связи) произведения искусства – успешно коммуницировать в художественной системе. Это означает, что инновационная тенденция, с помощью которой можно было бы выйти за пределы понимания искусства постмодерном, сводилась бы к открыто проводимой в художественной системе реабилитации произведения искусства как автономной, самоорганизующейся «комбинации форм»[20]. Возникающие при этом произведения искусства были бы более строго организованы, чем открытые, амбивалентные, самодеконструирующиеся произведения постмодерна, поскольку вновь использовали бы свой медиум функционально, а не в ироничном преломлении. Но такой последний шаг в этом процессе дифференцирования одновременно был бы и шагом, ведущим из него: мы покинули бы постмодерн и вступили бы в рефлексивную фазу эстетического модерна или, короткого говоря, в рефлексивный модерн.

Понятие рефлексивного модерна берет начало в поле социально-теоретического дискурса: «“рефлексивная модернизация“ будет означать самотрансформацию индустриального общества… стало быть, устранение первого модерна и смену его вторым, контуры и принципы которого ещё предстоит обнаружить и оформить»[21]. Разрабатываемая здесь теоретическая модель представляет собой попытку эксплицировать это эпохальное для искусства модерна понятие; прежде всего, в новой музыке и в архитектуре, но также и в теории кинематографа, это понятие диффузным образом уже проникает в аутодескриптивные модели[22]. Как в истории общества, так и в истории искусств, речь идет о «трёхступенчатой модели социальных преобразований – от традиции через (простой) модерн к рефлексивному модерну»[23] (см. Таб. 1). При этом проводится решающая параллель с той логикой прогресса, которая в равной мере кодировала и искусство, и общество индустриального модерна. Эта логика, определявшаяся идеалами научно-технического прогресса, экономического роста или даже процветающего государства всеобщего благосостояния, в то же самое время была глубоко усвоена и (первым) эстетическим модерном с его ориентацией на материальный прогресс искусства. Если это означает, что «в ходе рефлексивной модернизации возникают новый тип капитализма, новый тип труда, новый тип глобального порядка, новый тип об-

[21] Ulrich Beck, Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne, в: Beck, Giddens, Lash, Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse, FfM 1996, S. 27.

[22] См. Об этом: Claus-Steffen Mahnkopf, Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne, в: K. H. Bohrer / K. Scheel (Hg.), Postmoderne. Eine Bilanz, Sonderheft Merkur 9/10 1998, S. 864–875; Claus-Steffen Mahnkopf, Thesen zur Zweiten Moderne, в Musik & Ästhetik, Heft 36, Stuttgart 2005, S. 81–91. Ulrich Schwarz (Hg.), Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne, Ostfildern-Ruit 2002; Heinrich Klotz, 3. Teil: Zweite Moderne, в: Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert, München 1999, S. 153–191; Heinrich Klotz (Hg.), Zweite Moderne, München 1996; Oliver Fahle, Bilder der Zweiten Moderne, Weimar 2005.

[23] Scott Lash, Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft, в: Beck, Giddens, Lash, Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse, FfM 1996, S. 200.

[24] Beck/Bonß/Lau, Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme, в: Beck/Bonß (Hg.), Modernisierung der Moderne, FfM 2001, S. 13.

щества...»[24], то наш развивающий эту мысль тезис гласит: «Возникает также и новый тип искусства».

То, что рефлексивный модерн представляет собой не только этап в социальной истории, но и действительно важнейшую веху в истории искусств, с помощью данной модели можно разъяснить сравнительно просто: определяющая эстетический модерн логика превосходства исчерпала себя, после того как он отказался от обеих своих великих абстракций: в отношении медиума и в отношении произведения. В отдельных искусствах материальный прогресс достиг самой верхней ступени и вновь спустился на самую нижнюю, и как движение вверх, так и движение вниз, следовали девизу авангарда – в данный исторический миг быть впереди абсолютно всех прочих движений. Гораздо труднее придать этому новому, эпохальному для искусства понятию позитивное значение. Мы можем говорить здесь о рефлексивном модерне прежде всего потому, что проблемы, возникающие в результате успешной дифференциации, можно эксплицировать лишь посредством усиления в художественной системе рефлексивного компонента.

Для разрабатываемой здесь модели в целом важно представлять себе статус аргументов. Несомненно, всегда существовало и продолжает существовать достаточное количество художников (вероятно, они даже составляют большинство), никогда не отказывающихся в своем искусстве от категории «произведение» и продолжающих в совершенно традиционалистском духе рисовать картины, писать стихи или сочинять фортепьянные концерты. Однако в прошлом столетии не они определяли историю искусства, а сейчас тем более нет смысла реабилитировать их как представителей подлинного, несправедливо забытого «авангарда». В целом в художественной системе с давних пор синхронно сосуществуют все мыслимые формы искусства – однако это не означало и не означает, что они получают равные преференции. Наша модель реконструкции предлагает объяснение этой странности: такие художники, как Шёнберг, Пикассо и Джойс; Кейдж и Уорхол; Шнитке, Базелиц и Чарльз Мур не просто создали какое-то новые стилевые направления: их инновации оказались настолько своевременными, что способствовали максимальному увеличению имманентной свободы и автономии в художественной системе; поэтому они, как гласит сложившийся канон, бесконечно превосходили всех художников, продолжавших работать в традиционном духе. Их произведения по праву маркируют важнейшие вехи в истории искусств. Они могли творить историю, потому что ускорили дифференциацию художественной системы – настолько, насколько это вообще было возможно в тот исторический момент.

Этот процесс дифференциации до сих пор осуществлялся в три этапа: в классическом модерне – путём эксклюзии медиума, в историческом авангарде – путём дополнительной эксклюзии произведения искусства, в постмодерне – путём ре-инклюзии табуированных медиа и (как можно продолжить этот исторический ряд) путём ставшей возможной здесь и теперь ре-инклюзии в художественную систему систематически эксклюзированного произведения искусства. Только сейчас, отодвинувшись на максимально возможную дистанцию от устаревающего постмодерна, художественное творчество, ориентированное на произведение, вновь могло бы получить дополнительный системно-логический смысл. При этом мы можем исходить из того, что соответствующие произведения уже существуют, хотя не воспринимаются и не коммуницируют в данном художественно-социологическом измерении, а потому доминирующее постмодернистское самопонимание художественной системой едва ли может быть поставлено под вопрос. Если разрабатываемая здесь теория позволяет реалистично реконструировать историю искусства, то именно такая ретроспективная ориентация на художественное произведение должна быть признана наиболее вероятной тенденцией развития искусства, поскольку она всё ещё следует императиву эстетического модерна: превзойти господствующее в данный момент современное искусство. Скрытым исходным пунктом этого новаторского концепта, разумеется, всегда была художественная система; что касается имманентной системе художественной коммуникации, то здесь всегда важно было как можно более радикально отмежеваться от уже сложившихся в системе ожидаемых структур. Введение в художественную систему специфической негации системы неизменно вызывало колоссальный скандал, и, в конечном счете, именно оно вознаграждалось столь важным для истории искусств прогрессом.

Итак, первый ответ на основополагающий для нас вопрос об авангарде сегодня гласит: в данный исторический момент авангард есть искусство, вспомнившее о старых медиа и ориентирующееся на произведение – если оно воспринимается, интерпретируется и коммуницирует в художественной системе как шаг к рефлексивному модерну, а не ведёт прямиком к до-модерновому самопониманию искусства.

Искусство, ориентированное на произведение, позволяет художникам, находясь в художественной системе, соблюдать по отношению к художественной системе максимальную дистанцию, причём эта возможность только сейчас – в качестве эксплицитной контрпрограммы, противопоставляемой постмодернистскому состоянию современной художественной системы – становится многообещающей. Автономное произведение искусства, очевидным образом дискредитировавшееся в авангарде и постмодерне, получает возможность стать критерием для селекции удачного искусства в постмодернистской социальной системе, а не просто бесследно промелькнуть на рефлексивном экране художественной системы каким-то ничтожным событием вроде того «ренессанса живописи», который в по-

следние годы многократно провозглашался, но так и не наступил. Растерянность, вызванная перспективой конца искусства и нынешней неопределённостью его дальнейшего существования, должна быть достаточно велика, чтобы в художественной системе смогло утвердиться сознание того, что выбор какого-либо старого медиума и осмысленное возвращение к совершенствованию мастерства, которое автоматически принесёт с собой в искусство ориентация на произведение, отнюдь не обязательно являются признаком наивности художников и дефицита у них рефлексии, а представляют собой их ответ на сложившуюся проблематичную ситуацию[25].

IX. Содержательно-эстетический поворот

Искусство в его конститутивной фазе, в которой медиум, произведение и рефлексия являлись прочно связанными моментами художественной коммуникации, в целом можно описать как репрезентативное искусство. Из-за этой априорной связи произведения искусства с его медиумом (картины, музыкальные пьесы и стихи) всегда могли переживаться как нечто значительное. Поскольку такое воспринимаемое смысловое единство совершенно естественно входило в заданный горизонт понимания, то эти произведения искусства Нового времени функционировали как знаки и обладали предметно-эстетической ориентацией[26].

В фазе дифференциации искусство утрачивает эту репрезентативную функцию, по крайней мере, для сбитой с толку публики передовые течения больше не обладают характером репрезентации, а их действие направлено на своего рода апрезентацию мира в произведении: мир тем или иным способом демонстрируется в своей неизобразимости, а произведения искусства, соответственно, превращаются в лишенные каких бы то ни было референтов знаки. Наиболее убедительное выражение это находит в тенденции к абстракции – от реальности.

Такое существенное различие могло бы объясняться тем, что искусство Нового времени – именно потому, что оно представляло собой обязательную коммуникацию медиального, эргонального и рефлексивного моментов искусства – могло функционировать репрезентативно. В противоположность этому, искусство эстетического модерна в значительно меньшей степени было ориентировано на мир, поскольку первично определялось имманентной системе логикой дифференциации. Такое фокусирование на собственной автономизации привело к нерепрезентативному самопониманию искусством, что, в свою очередь, стало решающей предпосылкой для того, чтобы в канон современной истории искусства были включены именно те эстетические инновации, которые наиболее творчески и радикально осуществляли подобное табуирование образов. Однако этот императив не вытекает из какой-либо разворачивающейся в истории идеи искусства; мы обязаны им машинному духу социальной системы, сделавшей ставку на имманентную автономизацию. Когда сегодня теории искусства проявляют антигерменевтический пыл, они тем самым последовательно продумывают до конца имманентную логику исторического авангарда, – но не выходят за его рамки[27].

Вопрос в том, что произойдет, когда в художественной системе развернутся огромные свободные пространства, которые рано или поздно вскроются в результате разрыва связи между произведением, медиумом и рефлексией в отдельных жанрах. Во-первых, как уже было сказано, мы наблюдаем решительный поворот к новым и множественным медиа, который, однако, приведёт не к продлению героической эпохи авангарда, а лишь к ее имитации. Как только эта стратегия успеха будет освоена и станет рутинной, то, вполне вероятно, в самоописании отдельных художественных сцен дело дойдет до эксплицитной реабилитации произведения искусства и его старых медиа, которые доминирующая в эстетическом модерне логика превосходства в последний раз сумеет использовать в самом материале, и поэтому всё ещё будет оставаться верной старому духу исторического авангарда. Во-вторых, в этой ситуации, по всей вероятности, произойдет смена парадигмы, которая может быть названа содержательно-эстетическим поворотом[28].

Поворот к содержанию предполагает утрату интереса к материалу. Пока «ориентация на материал» остаётся в искусстве чем-то само собой разумеющимся, метафора материала сама по себе может обладать достаточной убедительностью, но как только она становится хрупкой, возникает спрос на более эксплицитное определения понятия. Что в таком случае следует понимать под эстетическим материалом? Как, когда и почему возникла такая ориентация современного искусства? Системно-теоретическая медийная теория, со своей стороны, способна это объяснить.

Именно это противоречащее пятивековой истории искусств устранение художественных медиа высвободило в классическом модерне ту «материальную логику», которая вплоть до сегодняшнего дня целиком и полностью определяет самопонимание эстетического модерна. Систематическое упразднение слабых, конститутивных для медиа связей превращает прежде вплетённые в связный контекст элементы искусства в бессвязный эстетический материал: в высоту тона, в длительность тона, в краски, линии, слоги, слова и предложения – для которых следовало найти другую, новую форму образования контекста. Искались такие естественные базовые взаимосвязи между элементами живописи, музыки или языка, которые бы уже не были заданы культурой и нагружены исторически значимым содержанием. Вдохновлённые прогрессом познания в есте-

[25] В изобразительном искусстве показательным примером такой системно-релевантной ориентации на произведение является осуществляемая сегодня Лейпцигской школой реабилитация фигуративной живописи. В течение долгого времени станковые картины, как старые художественные медиа, были почти полностью вытеснены с актуальной сцены искусства такими новыми медиа, как фотография, видео-арт и инсталляция. В целом живопись смогла сохраниться только в таком каноническом стиле модерна, как экспрессионизм, которому новизна предписывалась в качестве фирменного знака. Возвращение предметной, тяготеющей к реализму живописи сегодня – без преувеличения и какой бы то ни было иронии – знаменует некий действительный перелом. Одно то, что этот «стилевой сдвиг» вместе с эстетическим модерном осуществляется под лозунгом «школы», указывает на то, что здесь снова вступает в игру характерная для исторического авангарда логика превосходства. Причиной того, что это движение берёт начало в Лейпциге, является, во-первых, то, что здесь живописное ремесло пребывало в тени социалистического реализма, а во-вторых, то, что на Востоке – отрезанном от материальной логики западной художественной системы – сохранялся изначальный интерес к реальности в искусстве. Взятые вместе, оба эти момента, профессия и чувство реальности, образуют эволюционный центр притяжения для ренессанса предметной живописи в изобразительном искусстве.

[26] См.: Luhmann, Niklas, Die Kunst der Gesellschaft, FfM 1995, S. 272.

[27] Прежде всего, здесь следовало бы назвать Никласа Лумана, который усматривает смысл современного искусства в «наблюдении ненаблюдаемого мира» (Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, FfM 1995, S. 288), и Кристофа Менке с его эстетикой негативности, центральный тезис которой состоит в том, «что эстетический опыт не может быть описан как удающееся понимание» (Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, FfM 21991, S. 129). Как в первом, так и во втором случае отвергается связь искусства с миром. В обоих случаях искусству приписывается апрезентативное отношение к миру: в качестве парадоксального наблюдения и в качестве радикально негативного эстетического опыта.

[28] Наиболее явно такой содержательно-эстетический поворот наметился в современной архитектуре, которая уже и сама описывает себя как «рефлексивный модерн». Так, Ульрих Шварц, комментируя показанную в 2002 году в Берлине выставки «Новая немецкая архитектура. Рефлексивный модерн», говорит, что «сегодня уже определённо невозможно, будь то „прогрессивно“ или „регрессивно“, ориентироваться исключительно на форму, стиль здания. В настоящее вре-

мя вообще нельзя больше определять новизну архитектуры стилистически, формально или внутрикомпозиционно. Архитектура сегодня может и должна быть современной в социальном смысле – или же это не архитектура». Ulrich Schwarz, Neue Deutsche Architektur – Eine Ausstellung, в: Neue Deutsche Architektur: Eine Reflexive Moderne, Ostfildern-Ruit 2002, S. 16.

[29] То, что авангард в новой музыке едва ли ещё связан с эстетическим переживанием, а самое большее доступен лишь ощущению, «расслышал» уже Адорно, заметивший по поводу музыки Кейджа, Штокхаузена и Булеза: «Моя продуктивная сила воображения не исполняет их [эти произведения] вместе с ними; я не способен был бы, слушая, одновременно сочинять их, как, скажем, струнное трио Веберна, которое, без сомнений, отнюдь не является чересчур простой пьесой». Theodor W. Adorno, Vers une musique informelle, в: GSW 16/3, hrsg. von G. Adorno / R. Tiedemann, FfM 1997, S. 494.

[30] В плане определения социальной функции искусства это означает, что искусство осуществляет себя – через эстетический опыт – в «провокации новых самоописаний общества». См. «Die gesellschaftliche Funktion der Kunst» в: Harry Lehmann, Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann, München 2005, S. 81–85.

[31] Об обратной проекции такого определения функции на историю искусств см.: ebd. S. 120–122.

[32] О политической утопии поп-арта и минимализма, требовавших «рая сейчас» см.: Arthur C. Danto, Kunst nach dem Ende der Kunst, München 1996, S. 15.

ственных науках, передовые художники по образцу естествознания берутся экспериментировать с материалом, чтобы прояснить сущность своего искусства в его материальном аспекте. Так, пуантилизм выстраивал свои картины из несмешанных цветных точек, чтобы как можно более «натурально» имитировать процесс восприятия. Кубизм, со своей стороны, использовал гештальт-психологические закономерности, в соответствии с которыми «в глазах наблюдателя» возникает фигура. В общем можно было бы сказать, что в эпоху классического модерна появился абсолютно специфический тип произведений искусства, в которых отказ от традиционных изобразительных систем компенсировался «естественными системами» организации человеческого восприятия.

Затраты, связанные с таким амедийным искусством, разумеется, весьма значительны; на таком, в высшей степени напряженном, языке форм едва ли можно создавать крупномасштабные произведения, что – пожалуй, наиболее явно – демонстрирует пример свободной атональной музыки; да и кубизм весьма быстро исчерпал свои мотивы и темы. Чистые способности человеческого восприятия к самоорганизации слишком слабы, чтобы – как в первом, так и во втором случае – на них могли основываться далеко идущие композиционные решения; именно по этой «причине» в Новое время и началась эволюция старых художественных медиа. Именно в медиа становится вероятным эстетический опыт. Поэтому, к примеру, в музыке свободной атональности, с одной стороны, прибегали к помощи текста или, как Веберн, сочиняли миниатюры; а с другой, эта фаза была сравнительно быстро преодолена благодаря поискам поддержки в рациональной технической системе координат: в технике додекафонии. Таким образом, новая музыка осуществила переход к авангарду, где организация эстетического материала обеспечивается абстрактной – а не основанной на человеческом восприятии – системой организации материала.

Если традиционное искусство экстраполировало основные принципы эстетического опыта и использовало их для формирования старых художественных медиа, то авангард сознательно абстрагируется от них и становится концептуальным[29]. Авангард исследует материал отдельных искусств в лабораторных условиях а-эстетической теории, которая тем или иным способом осмысливает и по-новому определяет понятие искусства. И когда, наконец, в постмодерне вновь начинают цитировать старые системы изображения, то старые медиа при этом используют уже не как прежде – в качестве медиа для изобретения форм – а как предварительно подготовленный историей искусств игровой материал. Следовательно, можно сказать, что в этом медийно-теоретическом смысле эстетический модерн в целом – хотя и на свой манер – следовал материальной логике.

В тот момент, когда внутренняя дифференциация художественной системы уже была завершена и ориентация эстетического модерна на материал утратила свою структурную убедительность, становится вероятной эстетическая коммуникация, которая и не репрезентирует мир, и не апрезентирует его, но в которой искусство позволяет явиться миру таким, каким он стал[30]. Тогда, с одной стороны, эту функцию искусства можно будет вновь спроецировать на историю искусств, поскольку наиболее инновационные стилевые изобретения Нового времени понимаются не только как достижения в области репрезентации, но именно как предвосхищение новых способов рассмотрения изменяющегося мира[31]. Само собой разумеется, этим же способом можно «содержательно-эстетически» интерпретировать и ориентированные на материал масштабные стилевые сдвиги эстетического модерна. Прежде всего отметим, что авангард всегда понимал свою эстетическую революцию, отчасти, как мировую революцию32. Но Йозеф Бойс вошел в историю искусства отнюдь не в силу своего социального романтизма, а потому, что в нужный момент обнаружил замороженную в художественной системе новую степень свободы; и эта анархистская свобода в искусстве оказалась как нельзя более созвучна революционно-анархическому настроению шестидесятых годов. Ставшее притчей во языцех «примирение искусства и жизни» превратилось в ведущую идею авангарда отнюдь не потому, что претворялось им в действительность энергичней, нежели в иные эпохи; это был идеал, достигший своей убедительной силы благодаря тому факту, что, будучи рефлексивным искусством, искусство авангарда страдало структурной чуждостью миру. Таким образом, историю искусства в целом можно было рассматривать – при более пристальном взгляде – и как латентную историю эстетического раскрытия мира, которая, однако, разворачивалась (в особенности в последнее столетие) в первую очередь как история дифференциации художественной системы и потому манифестировалась в соответствии с материально-эстетическим критериями.

Но с другой стороны, художественная система только сейчас, после того как была достигнута эта имманентная автономия, стала способна непосредственно реализовать раскрытие мира в качестве своей подлинной социальной функции. Лишь после того как искусство найдет способ с помощью произведений искусства отвергнуть постмодерн, оно станет настолько свободным, чтобы осмыслять себя по своему собственному разумению. Произойдет ли это и, прежде всего, как это произойдет, зависит, как это всегда случается в истории, от конкретных исторических условий.

X. Наивный модерн

Если произведение, медиум и рефлексия являются автономными компонентами художественной коммуникации, то всё зависит от того, в какую конкретно взаимосвязь они вступают. Всё различие состоит в том, коммуницируют или нет произведение, медиум и рефлексия

как автономные компоненты искусства – что отнюдь не является чем-то само собой разумеющимся.

С помощью нашей модели (Таб. 1) можно легко разглядеть эту альтернативу: либо три сегмента сохраняют свой характер в качестве отдельных компонентов художественной коммуникации, либо они снова сливаются в единое целое, то есть образуют в художественной системе позицию некоего наивного ожидания, структурно тождественную домодерновому пониманию искусства в Новое время. Если в современном искусстве материально-эстетическая ориентация всё более утрачивает свою ориентирующую силу, то наиболее вероятным становится именно такой сценарий. Тогда эта всегда уже естественно существующая альтернатива – которую прежде легко можно было свести к различению развлекательного и серьёзного искусства, прогресса и реакции, искусства и китча – вновь заметно обостряется.

В этом смысле современный модерн – двуликий Янус: если он справится со своей собственной дифференциацией, то станет искусством рефлексивного модерна; если он будет не способен совладать со своей им же самим созданной внутренней комплексностью, то пойдет путём наивного модерна.

Некоторые тенденции развития уже сегодня говорят в пользу такого контрмодерна[33]. Так, актуальное искусство либо берёт на себя прямую политическую функцию – вспомнить хотя бы множество документальных видеофильмов на «Документе XI», – либо продаётся в качестве сегмента лайф-стайл, как это всё чаще и чаще происходит на больших художественных выставках-ярмарках. Наверное, можно было бы возразить, что так было всегда, но суть в том, что начинает меняться профессиональное отношение к этим феноменам, постепенно проникая в самоописание художественной системы. Следовательно, вполне можно допустить, что место постмодерна в искусстве унаследует не рефлексивный, а наивный модерн.

Но от чего зависит структурообразующее влияние таких тенденций? Каковы условия возможности наивного модерна? Этот вопрос можно осветить с двух сторон: во-первых, наивный модерн в целом можно понять как следствие исчерпавшего себя культурного постмодерна. Во-вторых, его можно рассматривать с точки зрения преодолённого эстетического постмодерна, стало быть, прежде всего, в аспекте реабилитированного произведения искусства и той ситуации, которая возникает в художественной системе вследствие связанной с этим автономизации.

Рассмотрим первый пункт. Возможность наивного модерна является прямым следствием самого постмодерна. Его заслуга состоит в демонстрации того, что все нормативные дифференции в принципе могут быть деконструированы. Вследствие этого в обществе образуется нормативный вакуум, который начинает заполняться всеми мыслимыми традиционализмами. Беспроблемность, произведённая одним лишь возвращением к традиции (например, реморализация общества с помощью

[33] В теории рефлексивной модернизации Ульриха Бека предусматривается постоянная возможность формирования в модерне своего рода «контрмодерна». Он определяет его «как произведённую, производимую беспроблемность. Вернее, устранение, уничтожение вопроса, о который разбивается модерн. Контрмодерн поглощает, демонизирует, сметает вопросы, которые поднимает, преподносит и обновляет модерн». Ulrich Beck, Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne, в: Beck, Giddens, Lash, Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse, FfM 1996, S. 59. Наше различение рефлексивного и наивного модерна конкретизирует для искусства обе мыслимые во втором модерне «рефлексивные формы реакции»: «рефлексивный плюрализм» и «рефлексивный фундаментализм». Beck/Bonß/Lau, Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme, в: Beck, Bonß (Hg.), Modernisierung der Moderne, FfM 2001, S. 48f.

простого различения добра и зла) способствовала возникновению такого наивного автопортрета общества, который стал оказывать действие на его искусство.

Если блокируются последние вопросы о смысле и цели искусства, о его истинности и отношении к обществу, если существуют коммуникативные шаблоны, исключающие использование собирательных понятий и объявляющие высказывания об «искусстве» или художественном «медиуме» непродуктивными, если история искусства не реконструируется, поскольку имеются сомнения в осмысленности «больших нарративов», то конструирование универсального критерия оценки (а значит, и критика как таковая) становится невозможным.

Это структурное блокирование критики ведёт искусство прямиком к наивному модерну, поскольку именно доминирующие в художественной системе самоописания определяют то, что выделяется в качестве нового, передового, современного и чему отдается предпочтение. Если художественная система утрачивает способность к самокритике, причём именно по той причине, что у самой критики исчезли понятийные инструменты, то начинают применяться всевозможные вторичные, чуждые искусству критерии. Искусство вовлекается в такой режим работы, в котором из-за нехватки имманентных искусству критериев эти функциональные пробелы всё активнее заполняются критериями паразитическими и где на первый план выходит то искусство, которое в большинстве случаев базируется на вторичных основаниях. Тогда в искусстве уже не создается ничего нового, а новизна – как конечный критерий новых веяний – только симулируется. Пока в художественной системе ещё царит материальная логика, мы будем постоянно наталкиваться на такие странные феномены, как «симуляционный авангард»: на искусство, которое слепо (в отношении мира) имитирует стратегии негативного обмана ожиданий.

В целом я говорил бы здесь о гетерономии второго порядка, о внешнем определении современного искусства посредством его самоопределения[34]. Речь идет о ставшем притчей во языцех состоянии «несовершеннолетия, в котором человек находится по своей собственной вине»*, поскольку на автономию искусства как некой социальной системы никоим образом не посягали внешние силы, такие как религия, право или политика. Напротив, в этом свободном пространстве установились отношения обмена между действующими лицами, создавшими свой собственный непрозрачный рынок, на котором всё и вся продаётся и всё имеет свою цену, и отсутствует только одно: реальная ценность современного искусства. Художественная система стабилизируется в таком режиме работы, в котором она, подобно рекламному агентству, пытается просчитать и обслужить ожидания публики.

Как уже было сказано, постмодерн, иронично порывая с авангар-

* См. И. Кант, Ответ на вопрос: что такое просвещение? (прим. перев.).

[34] Мы имеем здесь дело с типичным случаем «проблем второго порядка», о которых Ульрих Бек говорит, что они «происходят ... от институциональной системы самого индустриального модерна». Ulrich Beck, ebd., S. 88. Подробнее об этом отсутствующем модусе художественной системы см. Harry Lehmann, Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann, München 2005, S. 244–269.

дом, остается связан с материальной логикой классического модерна. Поэтому ставшие общим местом разговоры о произвольности постмодерна в конечном счете вводят нас в заблуждение тогда, когда мы начинаем вычислять, какому духовному направлению он приходит на смену. Постмодернистское искусство имеет в своём полном распоряжении жёсткие селективные эстетические критерии, такие, например, как плюральность способов рассмотрения, смешение искусств, включение традиционных медиа и жанров, двойное кодирование произведений, их структурная открытость – что в целом выливается в стратегию несвязывания себя собственным языком форм, подчеркивания амбивалентности сделанных различений и тем самым превращения себя в нечто ненаблюдаемое и даже неприкосновенное. Лишь когда эти критерии размываются, поскольку становятся слишком уж прозрачными, достигается состояние радикальной необязательности. На такого рода новую непроницаемость искусство сегодня может реагировать либо рефлексивно, либо наивно, причём последняя форма преодоления комплексности в настоящий момент является более вероятной – просто потому, что для рефлексивной модернизации функционирования искусства ещё нет идейных и институциональных предпосылок.

Рассмотрим второй пункт. Возможность того, что современное искусство станет наивным в некоем совершенно специфическом смысле, а не просто традиционалистским или конвенциональным, самым тесным образом связана с тем фактом, что искусство после постмодерна нормализует и собственное отношение к характеру произведения. То есть снова будут писаться реалистичные романы, рисоваться предметные картины и сочиняться стихи в классической форме – и тем самым «официально» иметь успех в художественной системе.

Как только мы снова будем иметь дело с произведениями, которые больше не содержат послания, что они не являются произведениями искусства, искусство опять получит принципиальную возможность взаимодействовать с до-модерновой предметной эстетикой. Произведения искусства снова будут прочитываться как знаки, репрезентирующие мир, каков он есть: с предметно-эстетической точки зрения содержательно-эстетический поворот потерпит неудачу. Господствующая до сих пор материально-эстетическая ориентация эстетического модерна всегда исключала такой «возврат к старому», так как благодаря ей внутренняя иерархия ценностей художественной системы руководствовалась логикой превосходства по ту сторону предметов и содержаний, той логикой, которая любое увеличение свободного пространства приветствовала как передовое искусство. Но если барьеры иронического самодистанцирования падут, то, быть может, неожиданно верх возьмет позиция восприятия без задних мыслей и понимание произведения без двойного дна. Если будет отсутствовать противодействующая критика таких художественных произведений, то эта эстетическая ситуация скажется в том числе и на соответствующем самоописании искусства. Его девиз мог бы, к примеру, гласить: «Искусство – это то, что нравится, а то, что нравится, определяете Вы!». Если такая установка окажется доминирующей, эстетический модерн изнутри разъест свое собственное понятие и станет наивным.

XI. Художественная критика

Итак, в современной ситуации вопрос об авангарде сегодня может быть, с одной стороны, по-новому поставлен, а с другой, требует содержательно-эстетического ответа. Нормативная дифференция между передовым искусством, которое может быть релевантным для истории искусств, и всем прочим искусством, которое на это не способно, гораздо явственнее, чем прежде, будет проявляться в конкретном произведении и его интерпретациях. Беспрецедентно возрастёт значение конкретного наблюдения искусства, анализа языка форм, кристаллизации эстетического опыта в произведении и раскрытия его интерференций с языковыми картинами мира, из которых генерируются новые самоописания общества. Именно в этом пункте можно зафиксировать различие между материально-эстетической и содержательно-эстетической ориентациями: речь идёт не о репрезентации социально признанного самоописания общества, а о презентации вписанной в художественное произведение модели опыта, которая экспериментальным образом перенимается отдельными индивидами, провоцирует в обществе возникновение очагов нового самопонимания.

Тот факт, что современное общество вообще должно регенерировать своё самоописание, является следствием эволюционного давления, под которым оно находится. Ныне испытывается перманентная потребность в новых описаниях, поскольку старые автопортреты общества теряют свою проблемную остроту с изменением общественной ситуации. Передовое искусство продуцирует модели опыта, с помощью которых смогут выкристаллизоваться новые, социально релевантные способы восприятия мира. Если актуальное искусство признает эту функцию своей реальной ценностью и интегрируется во внутрисистемный автопортрет, то это будет равносильно содержательно-эстетическому повороту в художественной системе: повороту от захватывающей, в том числе и постмодерн, материальной ориентации к содержательной ориентации в рамках ставшего рефлексивным эстетического модерна. Всё это было бы следствием того, что отныне речь идет не столько об обретении автономии, сколько о правильном использовании автономии в художественной системе.

Итак, допустим, что новым в современном искусстве будет его новое эстетическое содержание, именно оно должно быть конкретно раскрыто в художественной системе и коммуницировано вовне. Тогда, ис-

ходя из такой эстетической ориентации художественной системы, к её саморефлексивности вновь были бы предъявлены совершенно другие требования. После осуществления имманентной дифференциации поле возможного предельно расширилось: мы можем принимать во внимание в искусстве не только произведения, медиа и рефлексии, но и их специфические негации. Искусство может твориться как открытое произведение, как закрытое произведение или как антипроизведение; оно может привлекать как старые, так и новые медиа или отказаться от всех имеющихся; и в его основе может, но отнюдь не обязательно, лежать какой-либо имманентный системе концепт (включая все перекрёстные варианты). При таких безграничных возможностях по-новому ставится вопрос об эстетическом «для-чего», причём на него теперь уже невозможно ответить, прибегая к помощи материальных критериев.

Это уже сейчас можно наблюдать в облике современного города, где одновременно возводятся деконструктивистские музейные постройки, наряду с административными и высотными офисными зданиями в духе классического модерна. Таким образом язык архитектурных форм расшифровывается единственно исходя из его функции в урбанистическом контексте. Так же и во всех других искусствах достижения эстетического модерна могли бы параллельно использоваться и определять облик тех или иных «произведений» по их конкретному содержанию. Вопрос лишь в том, какое направление получит такой отход от материально-эстетической ориентации.

В этой точке бифуркации истории наша модель маркирует то место неопределённости действительности, в котором оказывается открытым будущее: искусство после постмодерна отличается от него повышенной степенью либо рефлексивности, либо наивности.

Какой путь в данных обстоятельствах выберет современное искусство, непосредственно и в первую очередь зависит от того, какую роль в художественной системе будет играть критика. В нынешней ситуации она осуществляет функцию своего рода провайдера и отнюдь не рассматривается как автономный, конститутивный компонент современного искусства. По большей части она остается вне художественной системы; художественные критики – всё равно, идёт ли речь о музыкальных, литературных, театральных критиках, о кинокритиках или критиках архитектуры – как правило профессионально связаны с чуждыми искусству системами, чаще всего работая журналистами в масс-медиа или преподавателями в университетах. Но для университетских профессоров художественная критика будет оставаться побочной деятельностью, которой занимаются от случая к случаю. В литературных приложениях к газетам или в теле- и радиопередачах, посвященных культуре, художественная критика хотя и поддерживается более или менее активно, однако, в конечном счете, всегда находится в конфликте с их истинной функцией: информировать, то есть сообщать о новом на художественной сцене и давать рекомендации, заслуживает это новое внимания или нет. Пространство для глубокого анализа произведения, для его эссеистического включения в эстетический дискурс имеет место лишь в исключительных случаях. Тем самым художественная критика фактически исключается из общественной жизни и становится уязвимой для целенаправленной критики изнутри самой художественной системы. Карьера художественного критика до сих пор остается случайной карьерой, которая – в отличие от профессиональной деятельности не только художников, но даже и культур-менеджеров – не нормализуется в художественной системе ни с помощью стипендий, премий и стажировок, ни соответствующим образованием, ни профессиональными перспективами. Но если художественная рефлексия действительно является конститутивным моментом всего современного искусства, если она по самой своей сущности стала концептуальной и требующей комментария, то это должно было сказаться и на самом «институте искусства». В настоящее время у такой художественной критики всё ещё нет какого бы то ни было экономического и идейно-политического базиса. Художественная критика – это роскошь, которую мы должны быть в состоянии себе позволить. В художественной системе отсутствует необходимое разделение между «законодательной, исполнительной и судебной властями»: между художниками, которые своими произведениями воплощают в искусстве законодательную власть, – представителями медиа: галерейщиками, директорами музеев, художественными руководителями, кураторами, издателями, устроителями фестивалей и культур-менеджерами, которые «исполняют» искусство в социальном пространстве общества, – и художественными критиками, которые выносят свой эстетический приговор в соответствии с «конституцией модерна», рефлектируя искусство в его отношении к миру. С учётом высоких притязаний современного искусства и его эстетики на автономию это означает, что автономной художественной критики не существует.

Но является ли это вообще оправданным требованием: наличие автономной художественной критики? Каким образом эта идея может быть актуальной сегодня? Разве непосредственным признаком автономии искусства не было его освобождение от какого бы то ни было теоретического, понятийного и языкового определения извне? И отличается ли эта идея современной художественной критики от романтической идеи художественной критики двухсотлетней давности – или же она сама есть не что иное, как романтическая идея?

В любом случае мы можем говорить о сходстве между романтическим искусством начала XIX века и искусством рефлексивного модерна начала XXI столетия: они возникают в конце определённой художественной эпохи; романтизм – в конце эпохи новоевропейского искусства, рефлексивный модерн – в

Харри Леманн (Harry Lehmann), родился в 1965 г. В 1992 году окончил физический факультет в Санкт-Петербурге, изучал философию в Берлине, Тюбингене и Лидсе, в 2003 г. защитил докторскую диссертацию. В 2004-2005 гг. в рамках программы академического обмена преподавал философию в Санкт-Петербургском государственном университете, в 2007-2008 гг. был стипендиатом в штуттгартской Академии Schloss Solitude (Akademie Schloss Solitude). Автор публикаций по эстетике, философии искусства, теории систем и социологии, в т.ч.: Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann (Ускользающая истина искусства. Эстетика Лумана). München: W. Fink, 2006; Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne (Авангард сегодня. Теоретическая модель эстетического модерна)// Musik und Ästhetik, № 38. Stuttgart, 2006; Zehn Thesen zur Kunstkritik (Десять тезисов критики искусства)// Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, № 714. Stuttgart, 2008.
www.harrylehmann.net

конце эпохи эстетического модерна. В одном случае искусство достигло внешней автономии своей системы, в другом – сверх того, автономии своей внутренней программы. И в обоих случаях выдающаяся историческая роль художественной критики может быть объяснена тем, что искусство в таких конечных точках своего развёртывания сталкивается с проблемами автономии, которые могут быть решены посредством увеличения его саморефлексивного потенциала. Тогда как роли, которые играют в искусстве романтическая и рефлексивная художественные критики, значительно различаются. Можно сказать, что романтическая художественная критика – в последний раз и с напряжением всех своих сил – исполняла функцию интегрирования в некое единство уже тогда расходившихся моментов произведения, медиума и рефлексии. Романтическое искусство реализовывало идеал новоевропейского искусства под знаком его распада и тем самым лишь наращивало то давление в автономизированной художественной системе, которое привело к взрыву эстетического модерна.

Тому различию ролей, которые художественная критика играет в романтизме и в современном искусстве, соответствует различие в ориентации в мире или, коротко говоря, различие социальных функций. Для романтиков речь по-прежнему шла о репрезентации мира, который, однако, в эпоху перехода от Нового времени к модерну, когда общественные изменения стали ощутимы для каждого, едва ли уже можно было репрезентировать. В этом смысле романтическая художественная критика довершала репрезентационную работу искусства, выполнять которую в те времена одному искусству уже было не под силу. Именно поэтому романтическое произведение искусства с самого начала рассматривалось как нечто несовершенное[35]. Своей предметно-эстетической ориентацией романтическое искусство в конечном счете отличается от содержательно-эстетически ориентированного искусства рефлексивного модерна. Для одного речь идёт о бесконечном приближении к вечно абсолютному горизонту мира, для другого – о проекте такой картины мира, которая изменяется вместе с эволюционными сдвигами социального горизонта.

Первоочерёдная задача современной художественной критики – спасение обретённой автономии эстетического модерна на том эпохальном переломе, который уже сегодня отделяет западное общество от самоочевидных феноменов находящегося в стадии разложения индустриального модерна. Прежде всего, это, по всей видимости, означает сохранение дивергенции конститутивных моментов искусства. Только искусство, которое и в дальнейшем будет обладать степенью имманентной свободы, присущей полностью дифференцированному эстетическому модерну, сможет выполнять свою мирораскрывающую функцию в обществе, радикально открытому будущему. Эстетические средства должны использоваться в том разнообразии, в каком они возникли в истории искусства. В безбрежном море насыщенного возможностями искусства нашего времени художественная критика должна идентифицировать те невралгические точки, в которых неожиданным образом перетолковываются действительно релевантные схемы социального опыта.

Такого рода мирораскрывающую функцию искусство может выполнять, только будучи современным искусством, обладающим той имманентной степенью свободы, которую впервые высвободил процесс дифференциации эстетического модерна. Прежде всего следует отметить, что если на исходе постмодерна мы всё чаще имеем дело с искусством, разворачивающимся в таких старых медиа, как, например, станковая картина, роман или фортепианный концерт, то это ведет к иному самопониманию искусства по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, именно старые медиа вновь гарантируют – причём, в гораздо большей мере – коммуницируемость современного искусства, а во-вторых, эти произведения, чтобы высвободить свое эстетическое содержание, должны и восприниматься иначе. Для такого в высшей степени экспериментального художественного наблюдения – которое должно обладать временем и местом для связывания своего эстетического опыта с самым передовым анализом своего времени – художественная критика должна стать третьей равноправной силой в коммуникативном хозяйстве художественной системы.

Решающим пунктом является то обстоятельство, что любой эмфатический эстетический опыт генерируется только напряжением между медиумом и произведением. В зазорах несовпадения, там, где конкретное произведение противоречит порождаемым его медиумом ожиданиям, возникает осязаемо новое искусство, которое уже не ориентируется на материальный прогресс и господствующую в художественной системе логику превосходства, а вновь ищет прямого контакта с действительностью. Эта конститутивная лакуна современного искусства может оставаться открытой только благодаря эстетической рефлексии, которая фактически принимает участие в процессе самоорганизации отдельных искусств, ставя вопрос о тех технических проблемах, с которыми раз за разом пытается справиться художник в своем произведении, а также о том, какое опытное содержание жизненного мира он сознательно или бессознательно делает воспринимаемым и коммуницируемым в результате своего внутриэстетического усилия. В этом смысле художественная критика рефлексивного модерна всегда будет и «спасительной критикой».

Сохранение завоеваний эстетического модерна означало бы также и то, что зазор между другими компонентами искусства не будет восполняться генерализированным ожиданием, то есть что дифференция между медиумом и рефлексией или между произведением и рефлексией будет сохранена. Сегодня

[35] Вальтер Беньямин пишет по этому поводу, что «для романтиков критика является не столько оценкой произведения, сколько методом его завершения», и что «любое произведение по сравнению с абсолютом искусства с необходимостью несовершенно, или – что то же самое – оно несовершенно по сравнению с его собственной абсолютной идеей». Walter Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, FfM 1973, S. 63 u. 64.

ещё нельзя исходить ни из того, что старые медиа поддерживают старую картину мира, а новые – новый способ восприятия мира, ни из того, что открытые произведения символизируют открытое общество, а аутореферентно замкнутые – тоталитарную общественную систему. Отношения между формой медиа или формой произведений и седиментированным в них эстетическим содержанием следует мыслить как радикально необязательные и в каждом конкретном случае определять их с помощью выразительной интерпретации. Такое сознание необязательности обусловило «конституцию» рефлексивного модерна в искусстве. Там, где произведение, медиум и рефлексия остаются свободно соединяемыми компонентами художественной коммуникации, а не порождают коммуникативное короткое замыкание, искусство становится настолько свободным, что способно набросать эмпирическую картину постоянно эволюционирующего общества.

Финал крупноформатной дифференциации художественной системы таит в себе прежде всего возможность освобождения художественного произведения и эмансипации реципиентов от художественной системы. Как художники, так и поклонники искусства вновь смогут соблюдать дистанцию по отношению к выработанным в художественной системе наблюдательным программам. Субъект эстетического опыта сможет освободиться от имманентной системе логики превосходства, в течение последних полутора столетий форсировавшей развитие художественной системы. Было бы неплохо, если бы любителю искусства, чтобы воспринимать и понимать самое передовое современное искусство, не требовалось знать, посредством какой негации в художественной системе осуществляется дистанцирование от всего прочего искусства.

В точках бифуркации истории накапливаются философские вопросы. При переходе к рефлексивному модерну философия искусства, в свою очередь, вновь обретает считавшуюся утраченной почву.

Харри Леманн
(Harry Lehmann),

родился в 1965 г. В 1992 году окончил физический факультет в Санкт-Петербурге, изучал философию в Берлине, Тюбингене и Лидсе, в 2003 г. защитил докторскую диссертацию. В 2004-2005 гг. в рамках программы академического обмена преподавал философию в Санкт-Петербургском государственном университете, в 2007-2008 гг. был стипендиатом в штуттгартской Академии Schloss Solitude (Akademie Schloss Solitude). Автор публикаций по эстетике, философии искусства, теории систем и социологии, в т.ч.: Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann (Ускользающая истина искусства. Эстетика Лумана). München: W. Fink, 2006; Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne (Авангард сегодня. Теоретическая модель эстетического модерна)// Musik und Ästhetik, № 38. Stuttgart, 2006; Zehn Thesen zur Kunstkritik (Десять тезисов критики искусства)// Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, № 714. Stuttgart, 2008.
www.harrylehmann.net

4). Краткий очерк истории музыкального модерна

Клаус
Штефен
Манкопф

Адекватность философской теории – особенно если речь идет о философии искусства – зависит от того, насколько эта теория помогает понять предметы, которые она трактует. Применительно к искусству это означает: понять во всей их конкретности.

Сказанное в полной мере относится и к философии Гарри Лемана – теории современного авангарда, выдающееся значение которой состоит в том, что она свела воедино исторический и систематический дискурсы.

Эта теория функционирует и в исторической плоскости – как последовательность ступеней развития единой модели, и в системной – как базисная модель искусства, т.е. триада «произведение – носитель – рефлексивное восприятие», элементы которой в каждый исторический период входят в особое сочетание друг с другом. Весьма привлекательно в концепции Лемана то, что она опирается на принцип автопоэтичности искусства, которое, как известно, пережило многочисленные пророчества своей окончательной гибели, от Гегелевского до постмодернистского, а потому, разумеется, будет существовать, притом существовать субстанционально, и в будущем.

Теория Лемана систематична еще и в том смысле, что она нацелена на охват всех видов искусства. Правда, понятие Второго модерна как обозначение периода, последующего постмодерну, бытовало уже в теориях кинематографа, новой музыки, изобразительного искусства еще до выхода книги Лемана. Фазовая модель Лемана соответствует не только стадиальной схеме модернизации искусства, но и дискурсу самого искусства. При этом, как представляется, Леман, вполне согласился бы с тем, что применение его понятийных конструкций и категорий к конкретному материалу требует двоякого уточнения: во-первых, в разных ви-

дах искусства схожие стадии модернизации реализуются по-разному (но всегда – в заданной последовательности), во-вторых, три основные составляющие искусства – произведение, медиум, рефлексивное восприятие – определяются в каждом виде искусства также по-своему. К примеру, эффективные критерии постмодернизма легче определяются в архитектуре, чем в музыке.

Хотя музыка труднее поддается философскому осмыслению, чем остальные искусства, все же я, после многолетних занятий философией Лемана, пришел к заключению, что его философия mutatus mutandis применима и к музыкальному искусству модерна – Новой музыке. Далее, в своем кратком рассказе об истории музыкального модерна, я буду ссылаться также на свои ранние работы, написанные до знакомства с философией Лемана.

—

Феномен Новой музыки нужно понимать не только как порождение шенберговской атональной «революции», но и – в большей мере – как следствие начатого Бетховеном творческого самоопределения изначально свободного музыкального субъекта. Потребовавшийся для этого конструктивный рационализм был в позднейшем творчестве Бетховена подвергнут беспрецедентно интенсивной рефлексии, охватившей все мыслимые аспекты музыки. Тем самым было положено начало процессу модернизации, который протянулся затем через творчество Вагнера, атональную музыку, вплоть до сериализма, и достиг весьма напряженной динамики; отсюда же – неуклонный технический «прогресс» и завоеванная искусством автономия (равно как его социальная изоляция, возникшая несколько позже). Сериализм в послевоенное время претендовал не только на полную победу над материалом, но и на свободное, исторически независимое порождение музыкального смысла, как бы извлекаемого из некой tabula rasa – т.е. по сути оказался одновременно высшим достижением, «узкими вратами», кризисом и поворотной точкой. В то время благоприятная ситуация (зарождение нового движения после кризиса, отсутствие конкуренции предыдущих поколений) и известная историческая преемственность (через наследие Венской школы) гарантировали авангардистам «предустановленную гармонию», которая в начале 1970 г. была с большим энтузиазмом разрушена нарождающимся постмодернизмом. Бессчетные «достижения» композиторов-сериалистов и постсериалистов (параметризм, прекомпозиция, имманентизм, открытая форма, «гибридная» техника игры, электроника, цветозвуковные композиции, музыкальный театр и т.п.) множились с невероятной быстротой и бросали вызов будущему.

Расцвет Новой музыки послевоенного времени в исторической перспективе принято называть авангардом, тогда как классический модерн относится к предыдущему периоду, т.е. к первой половине XX века – это Шенберг и его школа, Стравинский, Барток, а также американские музыканты-экспериментаторы. Эти композиторы искали новые музыкальные материалы («медиа»), при этом в основном сохраняя основные формальные принципы (синтаксис, грамматику) и соответствующую им семантику. Когда же после войны Булез стал превозносить Веберна, а творчество Шенберга объявил отжившим, это и знаменовало поворот к радикальному авангарду, который разрушил последние рубежи традиции, т.е. нормативные представления о художественном произведении, о музыкальной грамматике, форме, семантике и заменил все это новой «логикой». Произведение в его традиционной форме было отвергнуто, и казалось, что навсегда.

Реакция на это, вообще говоря, могла оказаться двоякой. Можно было приветствовать уход произведения как категории и заняться созданием «антипроизведений», хеппенингов или сконцентрироваться на концептуальном искусстве. Другая открывшаяся возможность – попробовать в новых условиях выработать концепцию прежде неизвестного, подлинно «нового» музыкального произведения, создать «идеальное» произведение на новой основе.

Ситуация в музыке оказалось в корне отличной от того, что произошло в изобразительном искусстве: композиторы в подавляющем большинстве решили остаться композиторами, т.е. продолжать создавать композиции и тем самым легитимировать личное авторство как таковое. Принципиальные сторонники «не-произведений» оставались по большей части в Америке (Кейдж), в Европе их было немного (можно указать на Дитера Шнебеля да и то лишь в отдельные периоды его творчества). Разумеется, можно сослаться на огромную силу почти тысячелетней европейской традиции музыкального искусства, которая не давала композиторам одним разом отказаться от самой основы своего существования. Мне, однако, представляется, что существует более специфическая и вещественная причина, по которой произведение все же осталось в музыке – равно как в литературе и кинематографе. Музыка, в силу преходящего характера своего акустически-звукового медиума, гораздо прочнее связана с окружающей ее технической средой, чем искусства, работающие с визуальным, тактильным или словесным материалом. Музыка, как правило, имеет начало и конец и движется во времени между этими двумя вехами, она целиком зависит от коллектива исполнителей и предметных источников звука – все это чрезвычайно затрудняет отказ от музыкального произведения как такового. Ведь музыкальное не-произведение, строго говоря, не может иметь временных границ, оно сводится к звуковым перетеканиям внутри акустической среды, и даже звучащая материя в таком не-произведении должна быть рассеяна до полной утраты самотождественности. Хорошей иллюстрацией этому служит излюбленная идея эстетики антипроизведения: чтобы тишина воспринималась как «высшая» форма музыки, ее сначала нужно создать. Поэтому

не удивительно, что даже Кейдж, самый знаменитый противник традиционной эстетики, зиждущейся на понятии произведения, все же оставил в неприкосновенности некоторые составляющие своих произведений: они имеют название, авторство, ограниченную временную протяженность, они зафиксированы на бумаге и подлежат исполнению, т.е. традиционному виду интерпретации (к тому же, их исполнение регулируется авторским правом).

Мне представляется, что идея музыкального не-произведения (имеющего лишь воображаемого автора, вариативные источники звучания и лишенного четких временных рамок) определяет собой новый вид звукового искусства, который отделился от «сочиняемой» музыки и сближается по своему типу с инсталляцией как самостоятельным жанром внутри изобразительного искусства.

Музыкальный авангард как целое имеет две стороны, порожденные отказом от традиционно понятого произведения. Это, во-первых, эстетика антипроизведения как порождение чисто акустического искусства и, во-вторых, ярко выраженная форма композиционного (т.е. технического и концептуального) рационализма, проявляющегося в ярких личностных системах композиторской техники, музыкального материала и соответствующей философии искусства.

Если считать поэтому, что воплощение не-произведения музыкальному авангарду недоступно или почти недоступно, в чем же тогда состоит его авангардизм? По сути, он сводится к двум моментам: во-первых, к попытке создать подлинно новую музыку, которой прежде не существовало и которая не поддается оценке и толкованию с помощью традиционных критериев, во-вторых, к идее участвовать в изменении мира, насаждая в нем новую культуру восприятия и наслаждения. Как сказал Луиджи Ноно, новому обществу нужна новая музыка. Освобожденному человечеству нужна «абсолютно свободная музыка», вторит ему Адорно.

Сегодня нам очевидно, что революционные проекты музыкального авангарда оказались чересчур претенциозными и дерзкими. Однако порой все же имеет смысл выдвигать претензии, чтобы либо потерпеть фиаско, либо наоборот, дождаться революционного преображения человечества, которое со временем само вынесет свой приговор. Поэтому, на мой взгляд, причиной отхода от авангарда и провозглашения постмодерна в 1970-е годы послужила не столько пресловутая исчерпанность материала, сколько неудовлетворенность тем фактом, что музыка, становившаяся все более эзотерической, не доходила до человечества, чей вкус она намеревалась преобразить. Гарри Леман убедительно показал, что постмодернизм – вопреки собственным декларациям – тоже был частью материального прогресса.

Прежде чем перейти к постмодернизму, заметим, однако, что представители авангарда продолжали при нем работать: в наше время фазы развития искусства становятся короче, чем жизнь художника. В поздние 90-е годы, когда постмодернизм существовал уже четверть века, в музыке обозначились четыре, по другому счету – пять основных направлений. Музыкальный негативизм (представленный в первую очередь именем Лахенмана) сосредоточился на деталировке инструментального звукоизвлечения нетрадиционного характера, видя свою задачу в том, чтобы посредством отстранения и сознательного выхода за пределы привычного дать этим звукам новую жизнь. Формальная проблема этого «неидентичного» материала, впрочем, остается (до поры?) нерешенной. «Сложная» музыка (основатель направления Фернихоу) как бы обособляет музыкальный дискурс, с помощью экспрессивных и сжатых средств властно увлекая слушателя в «Carceri d'Invenzione»□ (Пиранези) – ей, однако, не удается «высвободить время» для аутентичного звука. Стохастический подход к сочинительству (изобретателем его считается Ксенакис) апеллирует к системно-формальной стороне композиторского искусства. Музыканты этого направления стремятся к массированному воздействию и архетипической мощи, что же до «индивидуального начала», они уделяют ему недостаточно внимания. Наконец, спектрализм (ведущий композитор Гризе) ставит во главу угла гармонизацию музыкального языка, выстраивает прочную структуру звукового пространства, не будучи, однако, в состоянии создать эстетику, способную выйти за пределы наивного «натурализма».

В 1990-е годы выделилось еще и «пятое» направление, которое, однако, не пыталось подчеркнуть свою актуальность, привязав себя к какой-либо четко очерченной технической проблематике. Но хотя эта музыка по своей поэтике отчетливо «ностальгична» и в том, что касается материала, не идет впереди прогресса, все же она, без всякого сомнения, звучит вполне современно. Сочинения Куртага можно считать образцовым примером того, что Георг Штайнер называл «подлинной современностью». Куртаг творчески формировался в тишине, вдали от рыночной суеты, окружающей Новую музыку, с редкой тщательностью вникая в детали и тонкости музыкальной науки, и в конце концов из авторитетного знатока и профессионала постепенно вырос в современного «классика». На мой взгляд, музыка Куртага на рубеже XXI века бросает содержательный и эстетический вызов всем четырем течениям модерна.

—

Постмодернизм, который при появлении на свет подчеркивал свое утверждающее начало, все же работает и как отрицание. Если классический модерн отрицал медиум (вспомним «атональную» музыку), авангард –произведение, то постмодернизм отрицает истину. Что бы ни создавал постмодерн, его произведения видятся не так, как они задуманы. Постмодернизм буквально одержим стремлением доказать, что он навсегда распростился с традиционным пони-

манием истины. Ирония, ложь, путаница, подделка, притворство, насмешка, шутовство – непризнание истины остается главным признаком, отличающим постмодернизм от авангарда. Отрицание истины, рассуждая диалектически, приближает постмодернизм к материи (которая есть отрицание отрицания), то есть в широком смысле – к медиуму. Исторический, семантический и культурный контексты неприкосновенны, поскольку они образуют герменевтический горизонт, в котором художник утверждает самого себя. Когда же эти контексты выносятся за скобки – а впервые это становится возможным в постмодерне, – то они теряют всякое отношение к самой идее истины, освобождаются от нее. Тогда все материалы, находящиеся в пределах досягаемости, на которые при авангарде было наложено табу, находят любое применение по прихоти художника («anything goes» – «все пойдет»). В дело идут абсолютно все средства, включая музыку прошлого, музыку других культур, поп-музыку и т.д.

Этим усвоением практически безграничного музыкального материала постмодернизм «обязан» своему отрицанию художественной истины и истины выражения. Если художники (Джефф Кунс) и писатели (Умберто Эко) легко обходят этот факт молчанием, не оспаривая его, то постмодернистски мыслящие и чувствующие композиторы обычно его не признают, возможно, по той причине, что испытывают угрызения совести из-за несовместимости принципа отрицания истины с наследием их великих предшественников, которое они хотели бы считать своим. Джон Адамс так выразил это расколотое ощущение: «Хотя я больше всего на свете ненавижу слово постмодернизм, я, наверно, самый последовательный постмодернист среди моих коллег-композиторов».

Постмодернистская музыка может также принимать самые разные обличья. Обычно насчитывают пять ее характеристик.

1) Постмодернистская музыка гедоностична, она проявляет склонность к комбинаторным фантазиям с оттенком музыкальной фривольности, которые апеллируют к потребности в наслаждении (пример: Кагель, Match);

2) Постмодернистское музыкальное произведение нарративно, оно рассказывает историю в музыке, а потому мало заботится о звуковой и структурной композиции (пример: Рим, Musik fьr drei Streicher);

3) Постмодернистское музыкальное произведение формально гетерономно, иными словами, оно решает сложную формальную проблему, плотно привязываясь к уже существующим и функционирующим формам (пример: Лигети, Passacaglia ungherese);

4) Постмодернистское музыкальное произведение отсылает вовне, его материал заимствован из другой музыки (пример: Шнитке, Drittes Streichquartett);

5) Постмодернистское музыкальное произведение иронично, оно смещает истину, искривляет ее и всячески показывает, что представленное – совсем не то, что имелось в виду (пример: Томас Адес, Brahms).

Попробуем кратко прокомментировать эти положения.

1) Музыка может не быть однозначно развлекательной, но вторым своим планом обращаться к знатоку, который извлекает удовольствие из игры возможностей. В этом просматривается ее близость к маньеризму;

2) Нарративность свойственна не только постмодернизму, но и Второму модерну;

3) Проблема формы, – быть может, самая сложная для постмодернистской музыки, поскольку чуждый материал и автономная форма внутренне не передаются. Поэтому наилучшим решением представляется полное усвоение готовой формы (вплоть до синтаксиса). Правда, таким образом мы приближаемся к классицизму;

4) Здесь возникает вопрос о том, сколько отсылок делают музыку постмодернистской. Senfkorn Клауса Хуберса содержит одну-единственную ссылку и не относится к постмодерну;

5) Спорадически появляющуюся иронию следует отличать от целиком иронического произведения.

Итак, ни один из названных критериев не достаточен, чтобы отнести произведение к постмодернизму. Исключение составляет четвертый критерий если понять его в том смысле, что все произведение целиком является отсылкой к другим вещам. Произведение, целиком построенное на своей не-истинности, едва ли можно отнести к модерну, но оно может быть авангардистским. Постмодернистские произведения, если отвлечься от критерия 4 в сильной форме, должны удовлетворять нескольким критериям. Если выполнены все пять критериев, значит перед нами – интегральный постмодерн.

Перечислим вкратце пять основных типов постмодернистских произведений:

1. Полистилистический постмодернизм. Здесь доминирует плюралистический аспект, апелляция к различным историческим эпохам.

2. Иронический постмодернизм. В его основе – травестия, пародия, ирония, эксцесс.

3. Гибридный постмодернизм. Перекрестные формальные эффекты, неевропейская музыка (попмузыка, музыка народов мира).

4. Наивный постмодернизм. Этот тип постмодернизма не примыкает ни к модерну, ни к авангарду, поскольку не знает или не хочет о них ничего знать. В нем есть сходство с неотрадиционализмом, минимализмом.

5. Плохой постмодернизм. Этому виду свойственна бесформенность, близость к трэшу, дилетантизму, шарлатанству.

6. Эпигонский постмодернизм. Нечто вроде Новой музыки light, до некоторой степени полистилистичной или иронической, пользующейся музыкальным материалом прошлого с упором на атональную музыку (в противоположность постмодерну 1970-х, предпочитавшему тональную музыку).

—

Второй модерн, который отмежевался от постмодернизма, отрицает отрицание истины. Он наследует классическому комплексу модерн-авангард-постмодернизм с той оговоркой, что все предыдущие достижения: новые материалы, критическая рефлексия по поводу произведения, плюрализм – все это рассматривается теперь в модусе истины или, во всяком случае, возможности истины. И это очень непростой вызов. Второй модерн должен принять всерьез притязания постмодерна на свободу и плюрализм, и точно так же отнестись к устремлениям авангарда: все, что рассматривалось авангардизмом как эксперимент, теперь приобретает статус нормы и высокой ценности. (В этом смысле Второй модерн должен снять с авангарда налет постмодернизма, превративший его в культуру насмешки.)

Поскольку Второй модерн присягнул истине как главному принципу (и это его обязательство более трудно соблюсти, чем приверженность к эмфатической истине классического модерна, поскольку оно дано в эпоху радикального постмодернистского бегства от истины), он может снова создавать достоверные и убедительные произведения. Произведения Второго модерна опять могут позволить себе быть самими собой, иначе говоря, быть такими, какими задуманы. Назовем причины произошедшего – технические, концептуальные и эстетические.

Второй модерн – пусть в предварительной форме – высказал то, что последовало вслед за постмодерном и из постмодерна, т.е. последовало по времени и по смыслу. Сам тот факт, что мы говорим теперь о Втором модерне, доказывает, что один из главных тезисов постмодерна о том, что история подошла к концу и потому постмодерн означает окончательную победу над модерном, оказался ошибочным. В музыке Второй модерн означает принципиальный разрыв с эстетическими положениями постмодерна. Прежде всего с тем утверждением, что новый, современный, инновационный музыкальный материал придумать невозможно и потому в одинаковой степени может быть использован любой материал, независимо от его исторического, стилистического и функционального контекста. Второе отрицаемое положение постмодерна состоит в том, что по указанной причине невозможен, более того, не нужен и консистентный стиль, который вырастал бы из современности.

Принципиальная особенность Второго модерна в том, что он отвергает оба эти тезиса. Сам он имеет дело с внутренне органичным, т.е. технически, материально и семантически когерентным стилем и «модерным» материалом, сформировавшимся на предыдущем этапе. При этом Второй модерн определяет себя не только негативно, через размежевание с постмодернизмом, но и позитивно, солидаризируясь с положениями классического модерна и авангарда. Оба эти течения разделяют убежденность в том, что инновация и эксперимент возможны и доступны и что конструкция, т.е. техническая валидация музыкального дискурса является непременной составляющей произведения.

И наконец, Второй модерн не сводится всего к двум его реакциям: негативному отношению к постмодернизму и солидаризации с высоким модерном. По мере его развития у него возникают новые эстетические качества, которым, надо надеяться, суждено будущее. Второй модерн работает над проектом открытого и осмысленного будущего.

Если попытаться перечислить композиторов, чей возраст не превышает 50 лет, складывается целая панорама очень разных и несхожих творческих позиций, так или иначе выражающих интенции Второго модерна. Чтобы дать хотя бы краткий обзор их творчества необходимо вдумчивое и доброжелательное исследование, причем учесть следовало бы как тех, кто уже практикует принципы Второго модерна (в алфавитном порядке: Марк Андре, Ричард Барретт, Пьерлуиджи Беллоне, Хая Черновин, Себастиан Кларен, Фрэнк Кокс, Лиза Лим, Клаус Штеффен Манкопф, Крис Мерсер, Брис Позе, Энно Поппе, Вольфрам Шурих, Стивен Кацуо Такасуги), так и композиторов, постепенно приближающихся к ним. Тому, кто захочет предпринять это исследование, придется самым внимательным образом отнестись ко всем индивидуальным особенностям и своеобразным сочетаниям эстетических, технических, материальных и семантических решений в каждом случае.

Если же взглянуть на ситуацию в целом, можно обнаружить, что всех названных композиторов объединяет целый набор общих ценностей.

1. Все они сочиняют произведения, при этом критически рефлектируя по поводу самого этого понятия. «Произведение» – это целиком сконструированная, созданная целостность с ясно обозначенными границами, а отнюдь не попытка индуцировать некую бесконечность. Авангардистский опыт, согласно которому произведение – проблематичная категория, включается не в форму произведения, но выражается во внутренне противоречивой, диссонантной музыке.

2. Эти композиторы конструируют свой материал как автономный. Отличие от Первого модерна состоит в том, что теперь материальный прогресс, материальные инновации, утверждение личного стиля посредством фиксации определенных аспектов материала, а также редукции к этим материальным аспектам – все это отошло на задний план. Да, их материал, безусловно, сродни модерну, но он может варьироваться в зависимости от произведения, или, как сказал бы Гарри Леман – в зависимости от содержания произведения. Уровень произведения не в последнюю очередь зависит от того, насколько выбранный материал (материалы) согласуется с концепцией произведения. Именно концепция задает конструкцию материала. Тем самым исключается произвольное обращение с материалом, как это имело место в постмодернизме.

3. Композиторы Второго модер-

на объединены критическим отношением к современной культуре, и потому им, как правило, чужды карьерные амбиции. Они сосредоточены на развитии своего личного стиля, своей поэтики, творчества как дела своей жизни, вопросы музыкальной моды волнуют их гораздо меньше либо вовсе не волнуют. Поскольку же современная культура по-прежнему пропитана постмодернизмом, т.е. ориентирована на игру, иронию, развлечение, то Второй модерн, исполненный серьезности и преданный поискам истины, входит с ней в конфликт.

4. Эстетическое мышление композиторов Второго модерна свободное и ясное, их музыкальная техника продуманна. Первое означает, что эти музыканты отрабатывают нерешенные апории постмодерна (равно как классического модерна и авангарда) как проблему, второе – что эта рефлексия осуществляется не только в плане философии искусства, как формулировка намерений, но и в рациональном процессе сочинения музыки.

Нетрудно заметить, что этим четырем признакам удовлетворяют далеко не все – и даже не большая часть относительно молодых композиторов. Другими словами, не все композиторы автоматически могут быть причислены ко Второму модерну. Второй модерн – не просто эпоха, временной отрезок, поколение. Это – качественное понятие. Разумеется, есть и такие музыканты, которые сознательно дистанцируются от Второго модерна или, во всяком случае, от дискуссий по его поводу. Нельзя упускать из виду и то, что постмодернистские, авангардистские, антимодернистские и модернистские (в смысле Первого модерна) установки не исчезли и будут существовать в будущем уже независимо от возраста музыкантов – их носителей.

Варианты Второго модерна многообразны, можно сказать, что Второй модерн столь же плюралистичен, как все направления в искусстве в любые времена. Различные эстетические ориентации, различные характеры, культурные контексты и типы восприятия – все это естественным образом реализуется в конкретных творческих личностях. Так, мы различаем позитивистские и негативистские тенденции, секуляристские и религиозные, исполненные оптимизма или резиньяции, экспрессионистские и импрессионистические. Одни художники культивируют чисто звуковое начало, другие – дискурсивное, есть конструктивисты и деконструктивисты, некоторые исповедуют холизм, другие идут от частностей. Музыкальное творчество может быть моно- и мультиперспективным, формалистическим или нарративным. Легко заметить, что весь спектр своих средств выражения Второй модерн делит с модерном как таковым.

—

Теория искусства, как часто бывает, развивалась опережающими темпами: в 1994 году появилась книга Генриха Клотца, описывающая трехчастную схему развития: модерн – постмодерн – Второй модерн . Клотц, в частности, открыл Второй модерн в архитектуре (т.е. как раз в той области искусства, где дебаты о постмодернизме оказались особо острыми и плодотворными), точнее, в архитектуре деконструктивизма, представленной такими именами, как Даниэль Либескинд, Захи Хадид, Питер Эйзенман, Фрэнк О. Гери, Рем Колхаса и Куп Химмельблау. Подобно тому как в архитектуре постмодернизм утвердился, когда исчерпал себя стерильный, формалистически холодный строительный стиль, господствующий прежде, новая эстетика зародилась как ретроспективное движение, искавшее прямой связи с классическим модерном и порвавшее с постмодернизмом. Поскольку параллели с музыкой многочисленны и совершенно очевидны, представляется разумным перенести названную трехчастную схему и в область музыкального искусства.

Наше утверждение заключается в том, что понятие Второго модерна обретает смысл, только если рассматривать его как реакцию, ответ или как выход из ситуации постмодерна. В музыке Второй модерн – это попытка продуктивного подхода к проблемам, не решенными постмодерном, и одновременно – попытка подхватить и развить эстетические принципы, выработанные в эпоху, предшествовавшую постмодерну. Поэтому Второй модерн – это не отрицание постмодерна (который, как ни странно может показаться, впервые обретает полную осмысленность в перспективе Второго модерна), не невротическая защитная реакция или простое невежество. Второй модерн вообще интересен и важен постольку, поскольку он с полной серьезностью обращается к содержательным вопросам – особенно в наше время, все более враждебное к искусству и ко всему духовному.

В связи с этим полезно познакомиться с одной из самых плодотворных попыток теоретического обоснования модернистской эстетики, существующей, надо подчеркнуть, и в наши дни. Гарри Леман прослеживает историю современного (moderne) искусства (которое обрело автономный статус в эпоху итальянского ренессанса, когда впервые стали отличать искусство от «неискусства» и обсуждать тему прекрасного в искусстве) как историю его последовательного выделения в самостоятельную область – процесс захвативший три его основные компоненты: произведение (индивидуальный художественный продукт), медиум (т.е. «материал», в музыке это звук, тон, ритм, временная композиция) и рефлексию (семантику). В классическом модерне произведение и медиум разведены, поэтому тональность упразднена и заменена новыми, специфическими видами медиума, тогда как рефлексия по-прежнему синонимична философскому осмыслению, отсюда ее правомерные притязания на классическое наследие. Если классический модерн отрицает медиум, то авангард отрицает само произведение, которое он – уже в форме не-произведения – отделяет от рефлексии, тем самым предоставляя рефлексии автономию, в результате

чего возникает концептуальное искусство.

Оба эти этапа составляют Первый модерн, от которого отмежевался постмодернизм, когда модерн, как тогда всем казалось, довел искусство до логического конца, вызвав в свое время бурные дискуссии. Если медиум составляет хроническую проблему и через ликвидацию произведения стимулирует рефлексию по своему поводу, легко объясняется, почему многие композиторы стали специализироваться на определенных материалах (Кейдж эксплуатирует случай, Булез – структуру, Штокгаузен – устойчивые формулы, Гризе – спектр, Ксенакис – стохастические процессы, Шельси использовал одну ноту, Ноно – эффект контраста звука и тишины, Лахенман – шорохи, Фернихоу прибегает к структурным параметрам) и тем самым все более выходить за рамки самоидентичной музыки: посредством флуксуса, алеаторики, музыкального театра – вплоть до инсталляции, кроссовера и даже «личных онтологий» в духе Штокгаузена. Первый модерн тем самым – вплоть до момента, когда постмодернизм нанес ему сокрушительный удар, вызвавший полемику своей неоднозначностью, предстает как целенаправленный исследовательский процесс материального, структурного, формального и концептуального порядка, который, развившись до известного рубежа, начал входить в фазу упадка.

Эстетика модерна и эстетика авангарда взаимно дополняют друг друга. Если модерн исследует и пытается расширить горизонт имманентных возможностей музыки, то авангард произвел революцию, так сказать, в ее внешней сфере: его область приложения – перформанс, отношение музыки к миру, место музыки в обществе. Мы понимаем, что объединить авангард и модерн невозможно, и пока мир будет развиваться по прежней логике, это положение останется в силе. Если бы на сцену не выступил бесцеремонный, насмешливый, победительно-беспечный, прагматически-приземленный, далекий от метафизики, а порой откровенно реакционный постмодернизм – большой вопрос, что бы тогда происходило в современном искусстве. Исследования материала были бы продолжены, и преобразователи мира пришли бы в отчаяние, оттого что мир не хочет изменяться. Как ни удивительно, однако, человеческое творчество автопоэтично и порой находит самые хитроумные способы самосохранения.

Постмодернизм, по Леману, взбунтовался против ориентации на отрицание, против модуса проблематичности и смирения с невозможностью – и нарушил все эти табу. Он отрицает отрицание медиума, тем самым делая все медиумы – все материальные субстанции, а значит, все исторически и географически доступные музыкальные стили – одинаково доступными. Все эти случайные возможности он использует, что называется, «без проблем». Произведение и медиум оказываются таким образом снова привязаны друг к другу – в том смысле, что оба становятся предметом свободного, ни к чему не обязывающего выбора и внутренне не опосредуют друг друга как в метафизически идеализированном классическом модерне, скажем, школы Шенберга. Итак, историческая заслуга постмодернизма – это разрыв с ортодоксальным, т.е. уже слепым, закостенелым и бесплодным модерном и, как пишет Леман, новое обретение материала – но теперь уже в его автономной форме.

Насколько серьезен был этот разрыв, показывают две важнейшие характеристики «первого» модерна. Редукционизм – это эстетическая программа, которая подгоняет произведение к определенной музыкальной величине – как правило, такой, на которой специализирован данный конкретный композитор. Подгонка к определенному типу «звукового дизайна» хотя и способствует узнаваемости произведений (и тем самым – и их удобопонятности), но упрощает творчество композитора в целом. Центризм – это приверженность «сильной мысли», нацеленной на единство, самотождественность и внутреннюю системность.

Обретенная таким образом постмодернистская автономия материала (в смысле Лемана) не является автономией произведения, поскольку сам материал – гетерономен по своей форме и семантики. Именно это – главная проблема Второго модерна, который не может с ней совладать. Невозможность объединить чужеродный материал иначе как произвольно, т.е. в лучшем случае иронически или по игровому принципу, наносит серьезный ущерб музыкальной конструкции. Музыка стала метамузыкой, метапроизведением, ее семантика поверхностна, и по сути она перенимает у авангарда его концептуальный подход: используемые музыкальные стили не следует принимать «всерьез», сказанное всегда означает нечто другое, нежели то, что сказано. Музыка, понятная сама по себе, невозможна, а потому невозможна и музыка, которая сообщала бы нечто действительно новое. Постмодернизм при всей своей любви к экспериментам совершенно непродуктивен. В этом причина его столь краткого расцвета – вопреки собственным его претензиям на поистине новозаветную эпохальность.

Против музыкального постмодернизма из самых разных побуждений было поднято восстание. Так, в 1980-е годы возникло совершенно новое движение, названное «новой сложностью» (New Complexity, Komplexismus). Брайану Фернихоу, хотя как композитор он сформировался до прихода постмодернизма, принадлежит в новом движении посредническая роль, поскольку в начале 1980-х годов он отказался от редукционистского мышления (интересно сравнить это с тем, как в это же время работали Ноно, Фелдман и уже вошедший в зрелый возраст Лахенман), перейдя к мультиперспективизму, хотя и продолжал практиковать центризм в качестве «личного стиля».

Хотя вполне возможно, что «новая сложность» – не единственное выражение Второго модерна, все же

по этой музыке можно судить о многих его существенных аспектах. Что касается материала, решающую роль здесь по-прежнему играет прогресс: микротональная музыка, сложные ритмы, вложенные формы, полипроизведения (Poly-Werke), живая электроника, вспомогательные компьютерные программы, весь спектр звуков и шумов, гибридные техники игры. В области стиля главной целью является автономный, личностно-окрашенный и самодостаточный язык, не составленный их чужих стилей. Если же говорить о творческом самосознании, то музыка Второго модерна выражает дух времени, но при этом достаточно самостоятельна, чтобы не угождать вкусам публики, по самой своей природе консервативным. Подытоживая, можно сказать, что Второй модерн чужд любым проявлениям карьеризма, ему свойственно своего рода упрямство и независимость.

Второй модерн распознается по его отношению к композиторской технике, точнее, по тому, что он реабилитировал технику. Он снова вплотную занялся вопросом, который (неизбежно) был вынесен за скобки постмодернизмом: как музыкальная форма вырастает из материала, который и был создан в целях формогенеза, или, в другой формулировке: как материал и форма могут сопрягаться внутренне – а не только лишь посредством метаязыка? Этот вопрос был и остается главным для музыки модерна в целом, которая восприняла потерю метафизической предзаданности как свою задачу, поскольку ничего другого ей не оставалось, и увидела в подобной работе возможность создавать по-настоящему новую (а никак не «подержанную») музыку.

В терминах теоретической модели Гарри Лемана это означает, что произведение во Втором модерне вновь обрело право на существование, как это произошло с материалом, который был возвращен в музыку постмодернизмом. Второй модерн отрицает отрицание произведения. И то, что он снова берется за создание произведений, означает техническое самоопределение: привлекаемый музыкальный материал должен образовывать с формами произведения убедительное единство, оба они должны взаимно определять друг друга. Такого рода произведения суть не что иное – т.е. не больше и не меньше, как наполнение формы автономным материалом в рамках музыкального времени и согласно концепции индивидуации произведения.

При этом Второй модерн – это не возврат к ситуации, предшествовавшей отрицанию произведения. В нем сохранена историческая память о произошедшем. Но он понимает и то, что не-произведение нельзя превозносить до скончанья века: этот концепт стареет и (как и все остальное) становится чем-то само собой разумеющимся в музыке, теряет остроту, на которую ставил авангард. Какие же черты Второго модерна позволяют заключить, что он действительно инновативен, а не только усовершенствует «классический» идеал? Второй модерн чужд редукционизму, поскольку стремится к созданию мультиперспективистских произведений (чего после Второй мировой войны было практически невозможно добиться, оставаясь на современном уровне), он культивирует идеал интегрального стиля. При этом он учится и у классического модерна, и у авангарда, и, как ни странно это прозвучит, у постмодернизма: три обособленных измерения искусства, по Леману, – произведение, медиум и рефлексия, уже не образуют априорного единства (как того хотелось бы Шенбергу), но находятся в различных, если угодно – деконструктивных отношениях друг к другу. Каждая из этих сторон может частично доминировать в зависимости от своего «удельного веса», от замысла, от традиции и вкуса автора. Однако – и в этом состоит общее отличие от постмодернизма – все три названные измерения должны обладать субстанциальностью, т.е. быть конструктивными и сконструированными – технически выраженными. Таким образом, Второй Модерн – это нечто большее, чем вторая редакция чего-то хорошо известного.

Перевод Романа Богданова.

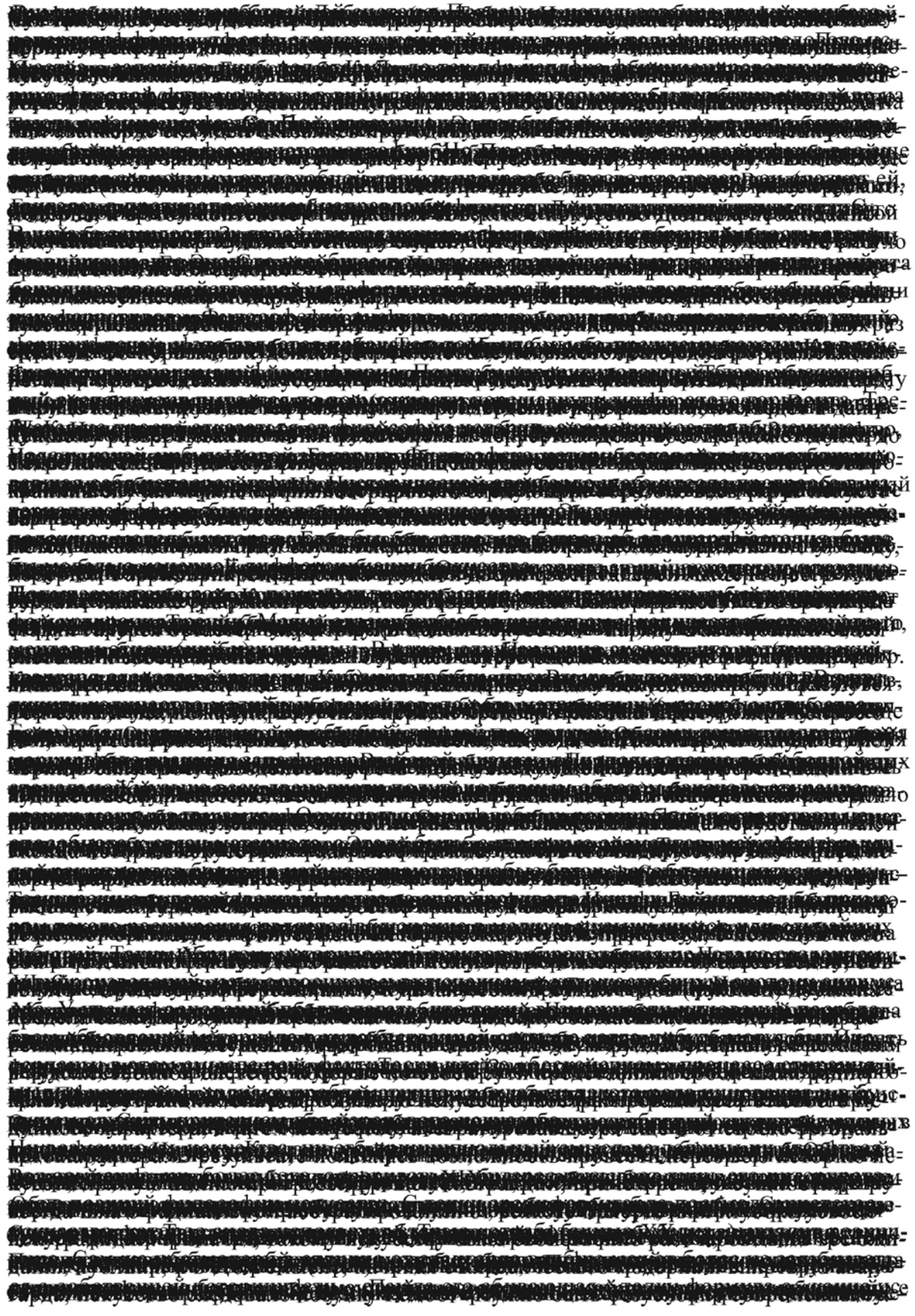
Клаус-Штеффен Манкопф (Claus-Steffen Mahnkopf), родился в 1962 г. Изучал музыковедение, философию и социологию в университетах Хайдельберга, Фрайбурга и Франкфурта, был учеником Брайана Фернихоу (Brian Ferneyhough). В 1987 году обучался во Фрайбургской высшей школе музыки: искусство композиции ему преподавали Клаус Хубер (Klaus Huber) и Эммануэл Нуниш (Emmanuel Nunes). С 1997 г. Манкопф является редактором журнала Musik & Ästhetik, с 2005 г. преподает искусство композиции в Лейпцигской высшей школе музыки и театра имени Феликса Мендельсона. Имеет публикации по современной музыке, эстетике и теории культуры, в т.ч. Критика современной музыки (Kritik der neuen Musik), Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts, Кассель: Bärenreiter Verlag, 1998 и Критическая теория музыки (Kritische Theorie der Musik), Вайлерсвист, 2006. На Мюнхенском Биеннале 2000 состоялась премьера произведения Манкопфа Angelus Novus.
www.claussteffenmahnkopf.de

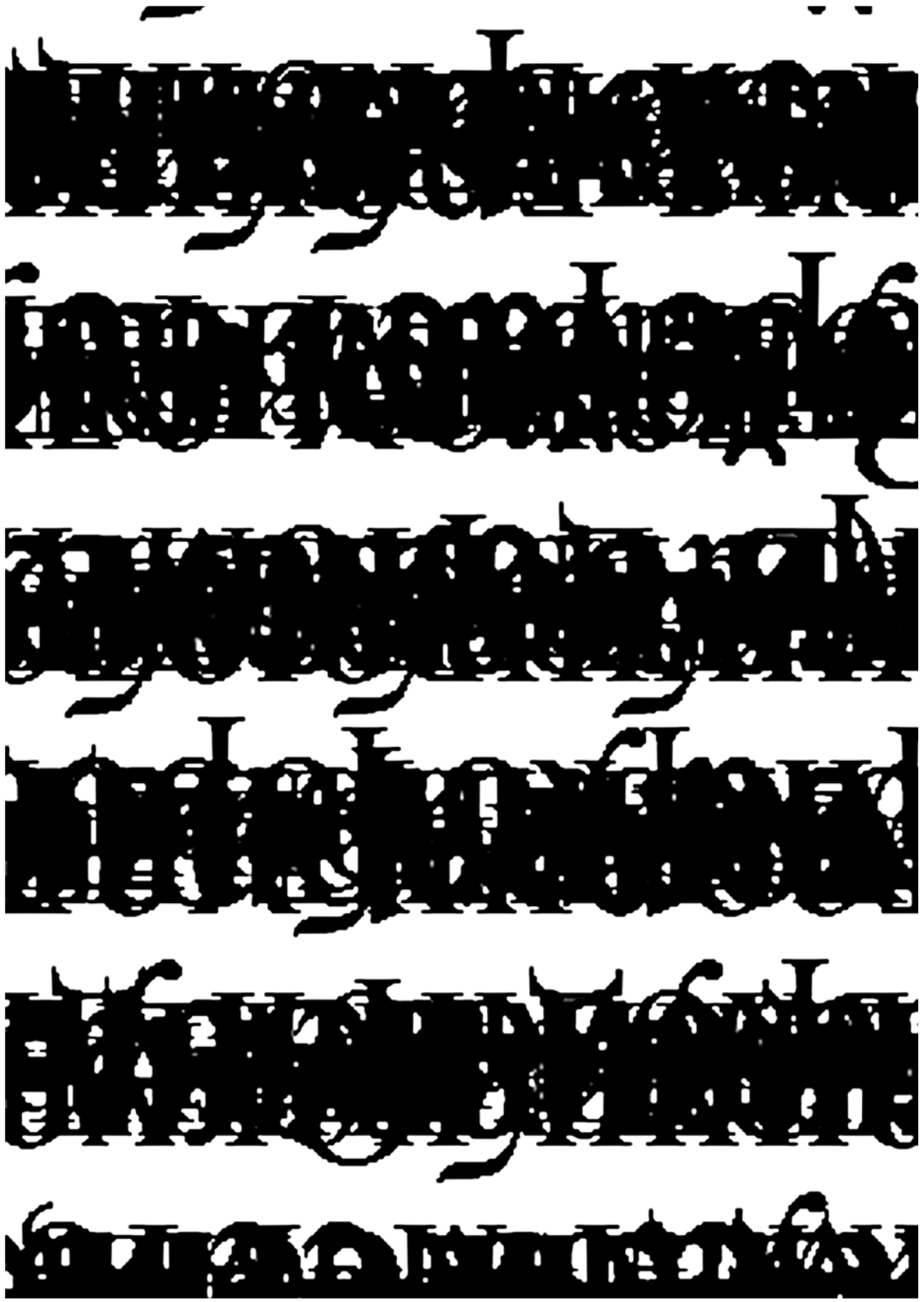
5).

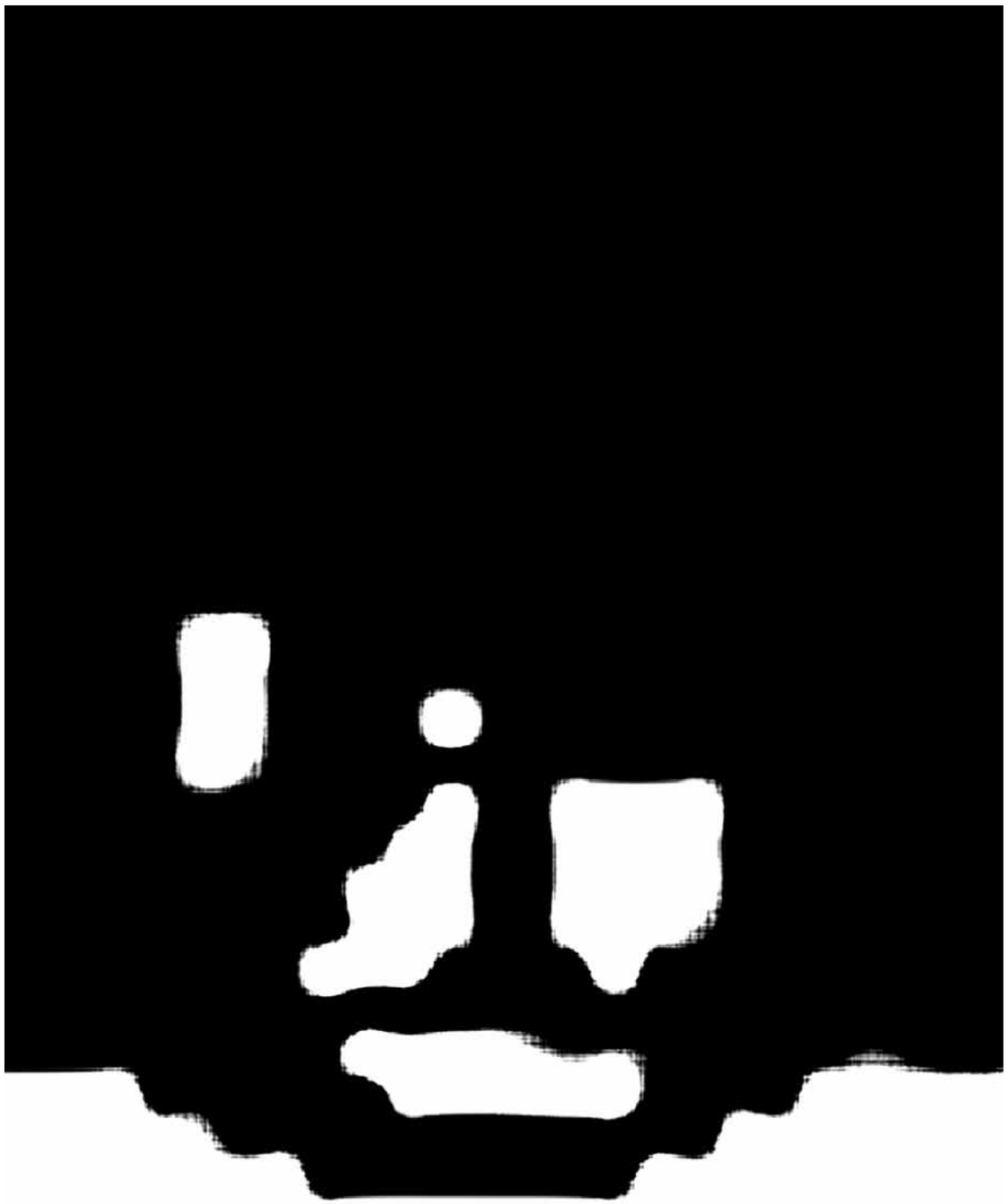
Сергей
Огурцов

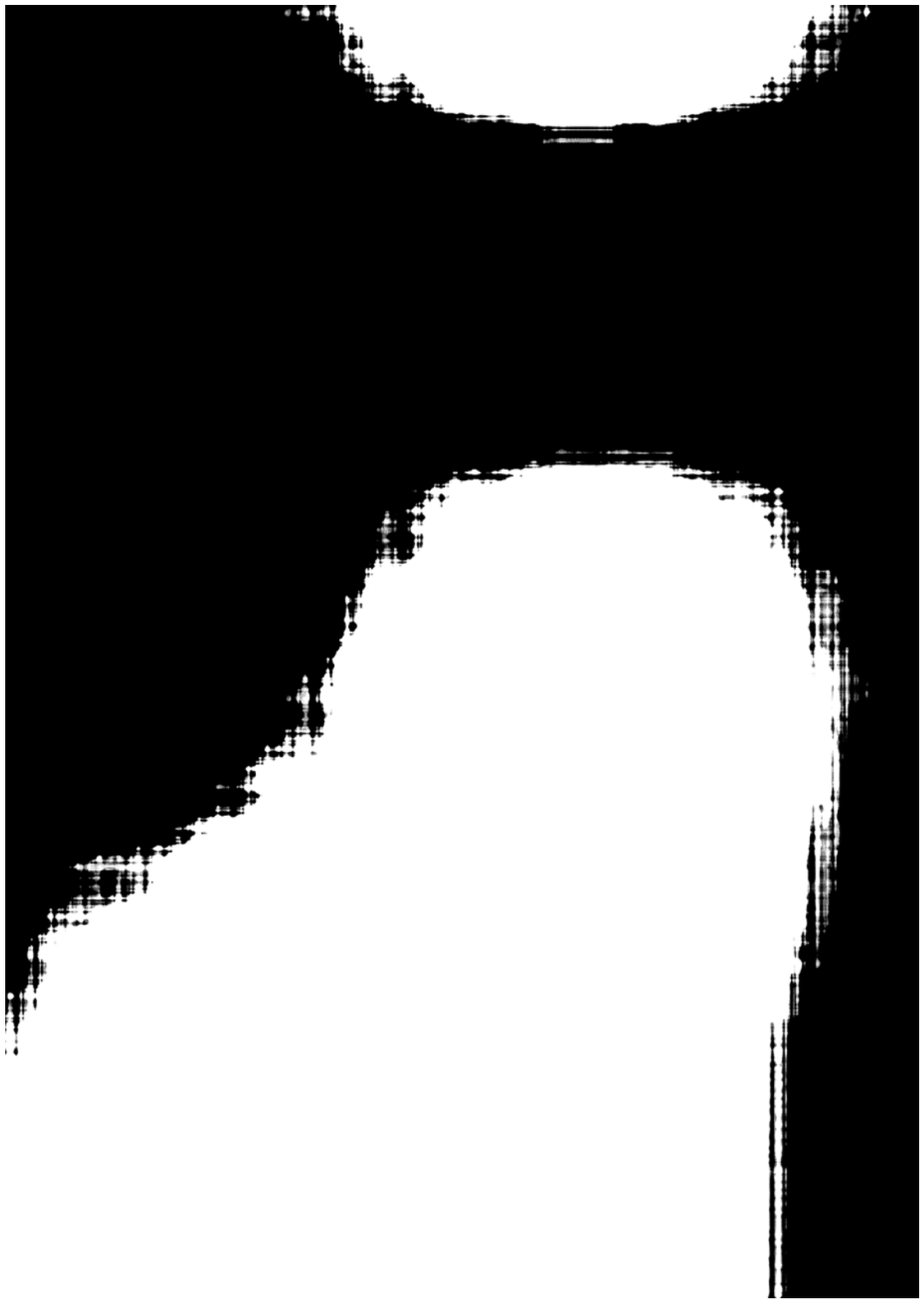
«Искусство
после философии
после искусства»

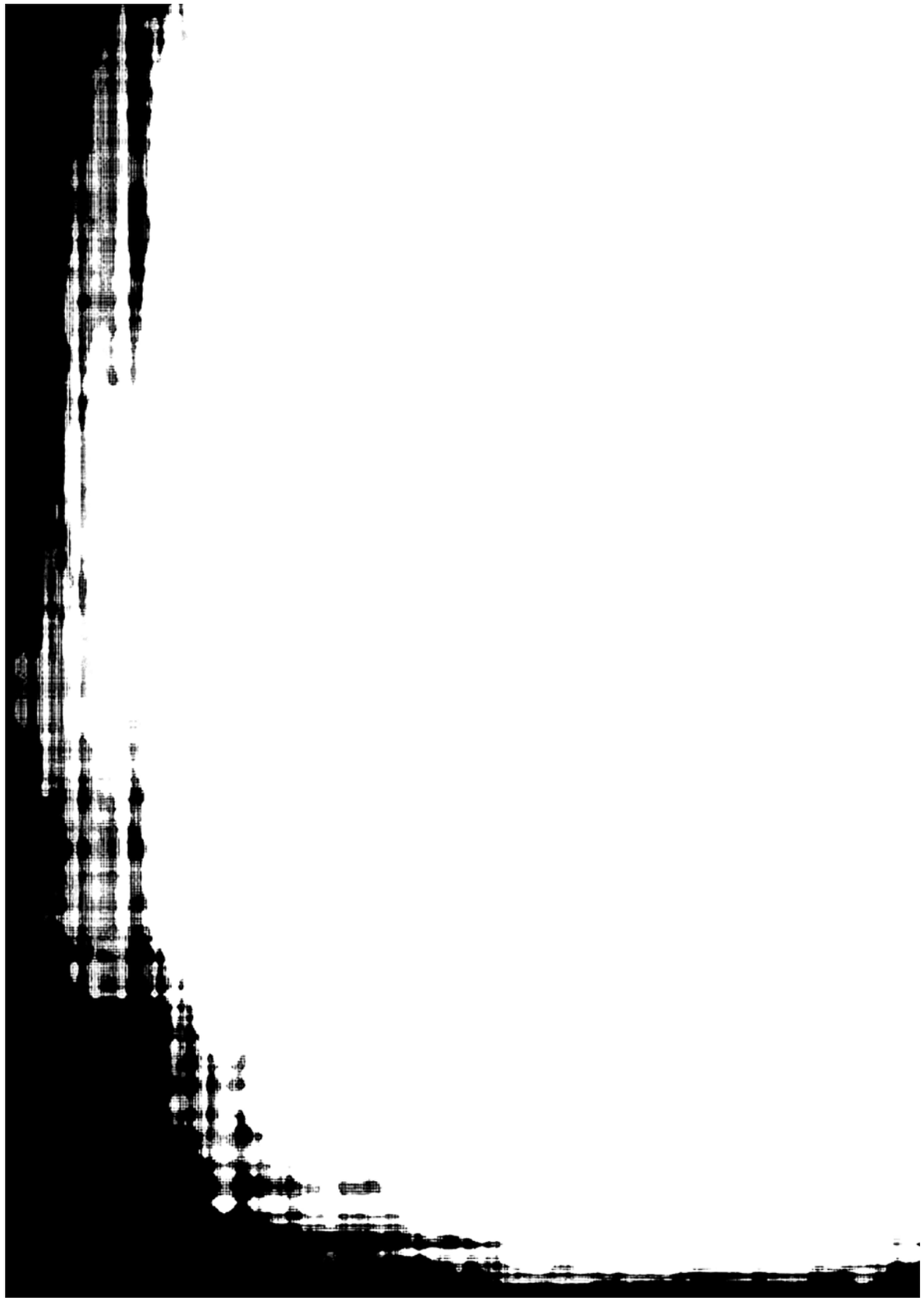
2009

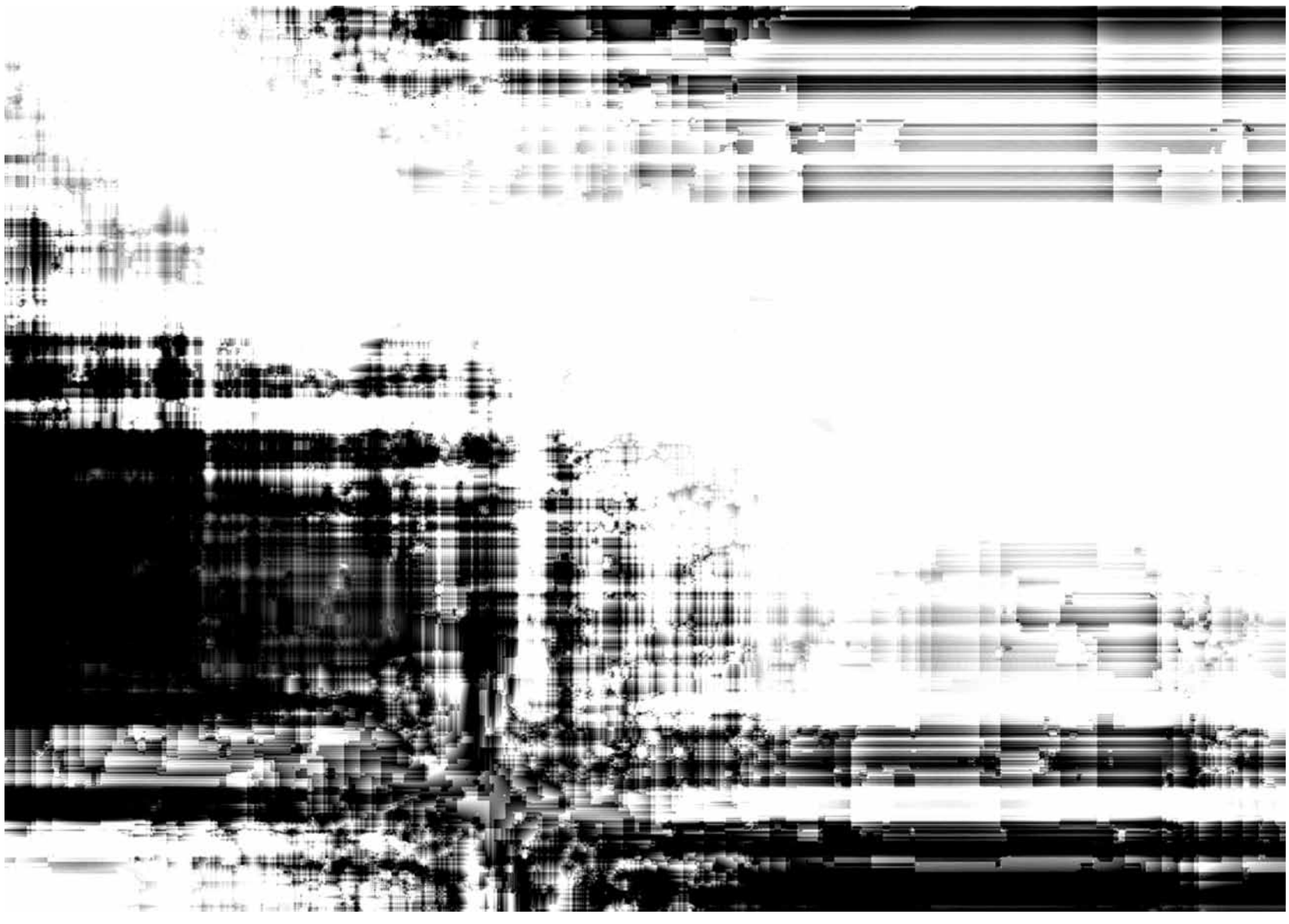


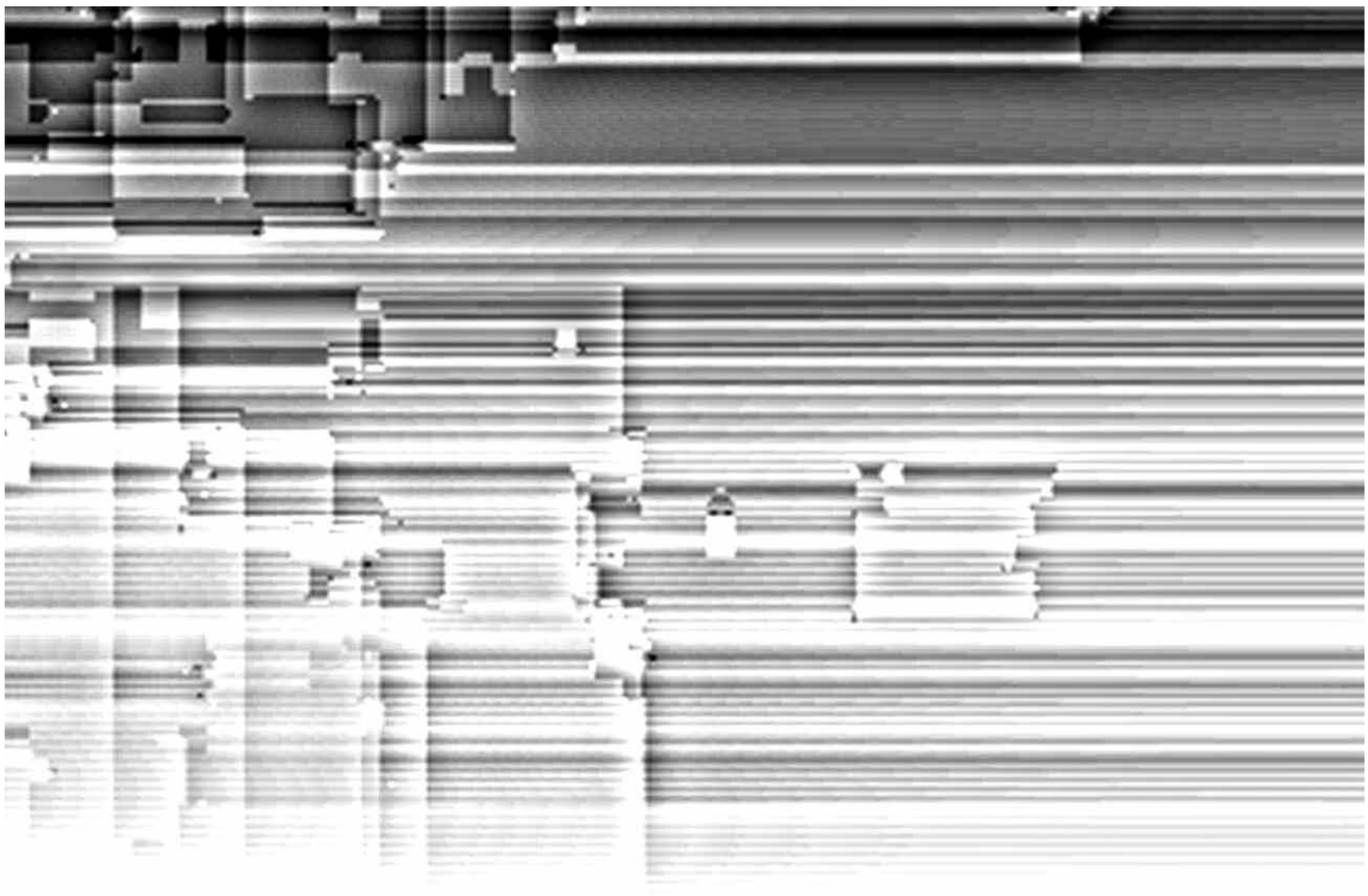












6).

Дмитрий
Пименов

Сонет error

«Эзре Паунду
5 июня 1920 года виа Санита 2, Триест

Дорогой Паунд! Я отправился сегодня на вокзал, чтобы выехать утром в 7.30. По прибытии туда я узнал, что накануне столкнулись два пассажирских поезда… К счастью, меня там не было. Я намерен отправиться этим маршрутом в Англию и Ирландию как можно быстрее, однако ныне обстоятельства для этого не представляются благоприятными…

Причины для моей поездки на север таковы. Мне необходим длинный отпуск (я не имею в виду прервать работу над УЛИССОМ, скорее, найти спокойное место, чтобы завершить книгу). Даже ничего не говоря о городе, положение мое в последние семь месяцев было весьма неприятным. В квартире вместе со мной живут еще одиннадцать человек, и мне не достает времени и покоя, чтобы написать намеченные две главы. Вторая причина: одежда. У меня ее нет, и я не могу ее купить. У других, моих домочадцев еще есть приличная одежда, купленная в Швейцарии. Я ношу ботинки моего сына — они на два размера больше, и его поношенный костюм, который узок мне в плечах… С тех пор, как я приехал сюда, я едва ли вымолвил сто слов. Большую часть времени я провожу, растянувшись сразу на двух кроватях, окруженных горами страниц… Третье: два моих сына со времени приезда сюда не спят в кровати… Надеюсь, госпожа Паунд чувствует себя хорошо. Дайте мне знать без промедлений, получили ли вы рукопись главы.

С сожалениями и пожеланиями,
искренне Ваш Джеймс Джойс

P.S. Это очень поэтическое послание. Только не подумайте, что это деликатно сформулированная просьба прислать мне поношенную одежду. Послание следует читать вечером, размеренно, под плеск озера.»

СОНЕТ (НЕОБЫЧНЫЙ)

1. Зимовалось
Смелые серые дни
Переполнялись
Усталостью параноидной

2. Проступает круг
В своей сплошной границе
Ку-ку-ку Кукареку
Птицы звук лица

3. Изображен
Срез реальности
Стихом по саже

4. Крепко-глупо
Оформляность
Скрепкой-тубой

SONET

«Рассудочным безумством успевают»
дам отрывок в душу
кашу ложку и кудряша
оставлю на потом на юг

Мы вроде говорили
Успевая понимально
Не раскрывался розочкой
Не употреблял «но»

Успехов быт не трожь
Но аргументом выкидыш
Вот бабка рявкнет «ишь»

Сонет
Знаку soob нет

СОНЕТ

Японские рюмки гладить поверхностно
вкось
Ломать их как нить

Китая железо на кровлю
Изжелтенно
нежно
Скрывать их под тулью

Формы вопрос
Обгоняет себя как опрос
Строка не висит

Любовный как бзик
Зашифрованный улицей
Переулками рыбится

АБСТРАКТНЫЙ СОНЕТ.

Красные и больше никакие
Дальше не скажешь — уйдешь
Вставить из пальмы дубильни
В текст где строки одели клеш

Лучшие сцены сражения
Пластиком вырежут снег
Скажешь кому что не я
Будешь купаться как мех

Ловкие пальцы сударынь
Ласками скомкают ложь
Их совмещают как рожь

Рожь подтверждает спорынью
Галлюциноз под луной
Связь между всем в слове «мой»

1.

Не люблю я эти места
Тут камни вибрируют меня узнавая
Тут сквозные раны событий, тут — класс, та
Самая каста различий Марксовая

Ожидание здесь вопросность штыков
Аврорист закат и рассвет пищевые
Каша сваренная плебсом с булыжников
Тут каждый кто «вы» тот «нищие вы»

Красотки и здесь попадаются в сети силков
Но добрее церберы их же здесь дом
Здесь булки срываются с гром-звоном оков.

А мы же прекрасны как постоянная Планка
Мы гарантируем богу качесный взлом
Мы никому не опасны просто приподнята
планка.

2.

Не жизнь а каталожная каталажка
У людей Каталога
Мы им не предлагаем подлажкой
Свою путь-дорогу

Кусаем ихние локти и по заказу
И так же в развитие темы
Они продают не торгуясь заразу
А мы кредиту злоупотребимы

Отношенья наши исполнены
СвеТоской, мертвенный
Свет и тоскливый

Мы под малость ошарашашены
Нами заигран чей-то там ящик.
Кто же кто нас умножит репликой «вы и...»

СОНЕТ

Привет услуга связи слов
Укачка смысленных дорог
И плаваний и путешествий ног
Сидящих на спинах слонов

Решил и создал все по форме
Заданной задачей продолженья
Долгих сквозь историю движений
Чтобы любое слово в жилу даже «ме-е-е»

Как те из строфы первой самые слоны
Остались в шахматах значения полны
Так и в истории сложенья букв

Бывает сочетанье труб-п и губ
Так техника оплаты рифм деньгами
Бывает рафинирована снами.

СОНЕТ №2

Пушечный выстрел в мозгу
Не только адреналин
Нервам приказ ни гу-гу
Жестам стоп не формален

Лобное место любови
Учащает не только пульс
Многое будет внове
Словно как монорельс

Лузгает сердце секунды
Рубятся всякие путы
Лязгает печень мочу

Хочешь я замолчу
Задан нелепый вопрос
Автор его гипофиз

СОНЕТ.
НЕПОДЪЕМНЫЕ ПАРУСА.

Ветер рвал переносные мины
Катапульта решалась на выстрел
Гнозис правил чужие игры
Перерыва хотелось-хотел

Упрощенные схемы роились
ПреобрАзуя вольты в валеты
Заломались кусочки игрались
Все события были на «ты»

Что является смыслом словесным
То приходит пустым и прекрасным
Перевертыши огалтелые

Что случается без приукрас
То логически сновано лаем
Первым сказано слово «Раз»

СОНЕТ №3

Синее вскоре наступит
Желтое позже придет
Цвет не настроен — ступор
Телевизор как идиот

Ключ от реальности спрятан
Замочки не знают: открыть
Клюквенный соус: запятнан
Мрачный вопрос: не ответь

Смычка простого и сложных
Весь этот слов перебор
Пляска и песни всех грешных

Самых любимых в строфе
Чем бы не разговор
Мыслей и бреда в главе

СОНЕТ О СВЕТЕ

Мыслей зеленый поток
Окрыляет ангелов улетевших
Красный как солнца клинок
Сон раздвигает клешни

Страх не божественный
Выпивает глаза высшего Духа
Клякса как уж бешенный
На мозге скачет: «Ух-А!»

Свет мрачной стеной выдавленный
Вдруг открывает дверцу
Веры в распятого Бога

Где то есть камень явленный
Он для устройства лицу
Одевает светлую маску слога.

СОНЕТ ОТОРОПИ.

Неопределенные ощущения
Тревожить, пугать и цеплять
Они не должны. Ласка трения
Испуг повтора «ать-два-ать»

Прекрасное здесь и всегда
Вызвать его — несколько слов
Не запутаться между «нет» и «да»
Желтые вражески святят сов

Сложность словесная радует
Нету обмана в том что неясно
Глаз широко открыт сыто-пъяно

Ты победил там где ужасно
Свилось гнездо, в нем не дует
Но, никогда не будет уже больше «но»

СОНЕТ ПОБЕЖДЕННЫХ МУЧЕНИЙ.

«Ты одинок» — я говорит,
Голос его лезвие молчаливое.
Пусто, как лед растворяет спирт.
Сила уйдет в подсознательном вое

«Любишь условность» так утешаешься,
Что происходит, воздух тебе объяснит.
Кукла в мозгу одевает платье.
Тупость отчаянья перебивает гранит.

Есть обновление звуком строки
Твой неуспевший урок он вернется
Где-то в глубокой норе есть ростки

Зверь превратится в цветочек
Выльется ролью судьбозное золотце
Буквы открыли на свет тупиковый замочек.

СОНЕТ УСИЛИЙ

Кусты осмысленных желаний
Все в ягодках пресладких
Цветы разорвали все кадки
Забудем их случай он крайний

Бросим слова на приворотах
Кумовья сговорились ловиться
На мух червяков и прочие лица
Удочкой зла под размах и на взмах

Скуповато, ох, жарится вдохновенье
Ужимки его под стол дымят от стыда
Бормочут в усилиях «да уж, да»

Молча бы продолжить разговор
Крикнуть резко всей тишине «эй»
В одну треть «бормотать, бормо, бор»

СОНЕТ ФРУКТОВОЩНОЙ

Морковь растет на голове
Не на своей а на чужой
Яблоко ныряет в поплавке
Не теряя звук свой

Груша упирается локтями
Чтобы избежать повтора свеклы
А капуста убегает в яму
Овощи для фруктов будто стекла

Яшма камень полудрагоценен
Овощ будто бы и полноценен
Но вкуснее всегда фрукт

Здесь закон движенья пользы
Проявился фактом тут как тут
Овощи для фруктов будто гильзы

СОНЕТ АНГЛИЙСКИЙ

Соломенный дождь
Гадает на шахматах
Рассказ об этом — ложь
Бестолковое «кудах-тах-тах»

Укутанный день недели
Перевернет сам себя
Где? На календаре ли
Или в цирке где всякий «Я! Я!»

Развращение всех пространств,
Тех которые без времен,
Завоюет границы царств,
Тех которые не «она» и не «он»

Тут ускоряется смысл.
Тут не хватает только чисел.

Джеш Папарацио, тайный агент высших Революционных сил.
Его соперник Душек Мамамияноя консервативный субсратик.
СОНЕТ ОБ ИХ БОРЬБЕ.

Поезд цилиндр
шелка выдыхающий
Усики сотни выдр
Брошены под нормоз дрюбезжаю, ще-щи!!!

Речи сиденье
Губками потерто
Темную тень ей
Ад ей в глотку ртом

Кто побежда?
Каким — не трожь дна
Густо варисторий звенья
Капельками светлыхз пятен
Пул как Четьи-минея
Клякса не слякоть, не...

СОНЕТ О ПОБЕДЕ.

Несмотря на препоны
И вратца
Закона
Где полиция оскорбляться

Пыталась присвоив
Фашизма
Узника замка плыврящих Иф
Званства знак

Петельки перелетели
Заданный путь к цели
Клюнули на успехи

Летающих пальцев Пеле
Астрологическое желе
заворожило мозг их-х-хи

СОНЕТ О СЕКСЕ.

1. Говорят раз за два-я-яй
Унижение секс это
Говорливость любая
Надежность клеммы, розеты

2. Усыпальница стилей
Как ее назови как не так
Прошпионограница в постели
Пуст ее преобход, он — «краковяк»

3. Повтор-воспроизводителен
Лекарство аптеки набор обыден
Никакая реальность люильна

4. При молохочном кок-тей-ели
Не успевшее ел, ел, ел и...
Не выразился, но стильно!

ТРАТРАГИЧНЫЙ СОНЕТ.

1. Изнасилован мальчик
Сранным Адским отродьем
Привидением начат
Отчет изуверских моральных уродств.

2. Злобный фантом ходил как декорация,
Руками рабочих переносимая
Ночная прогулка детей — воровская акция
Им заворожена, он их смятил.

3. Он вырос художником дегенеративным
Он приложился к разным цветным и активам
И цветную морковку съел
Кто-то другой, умер бы от стыда в семь

4. Спорить в уме с ним
Может только цифра «илим».

СОНЕТ О ГРУСТИ

Я лежу на дне и дышу песок
Я сомневаюсь верить ли в колдовство
Я знаю что радость быть есть у слов
Я люблю рифму и ее чувство

Меня угнетают проблемы ветров
Тех что дуют в сетках нейронов
Там наветное стадо коров
Их дерьмо полезно для роста стонов

Логика психики — слово души
Два определения психологии
Грусть где-то между них в глуши

Лечение ритмом здесь не свистит
Стих происходит на тему тайги
Иона кричит «где мой кит, где мой кит»

СОНЕТ ДНЕВНОЙ НОЙ.

День прошел, как стрела
Над главами троянцев,
Шалаши равных шансов,
Походя оболгал

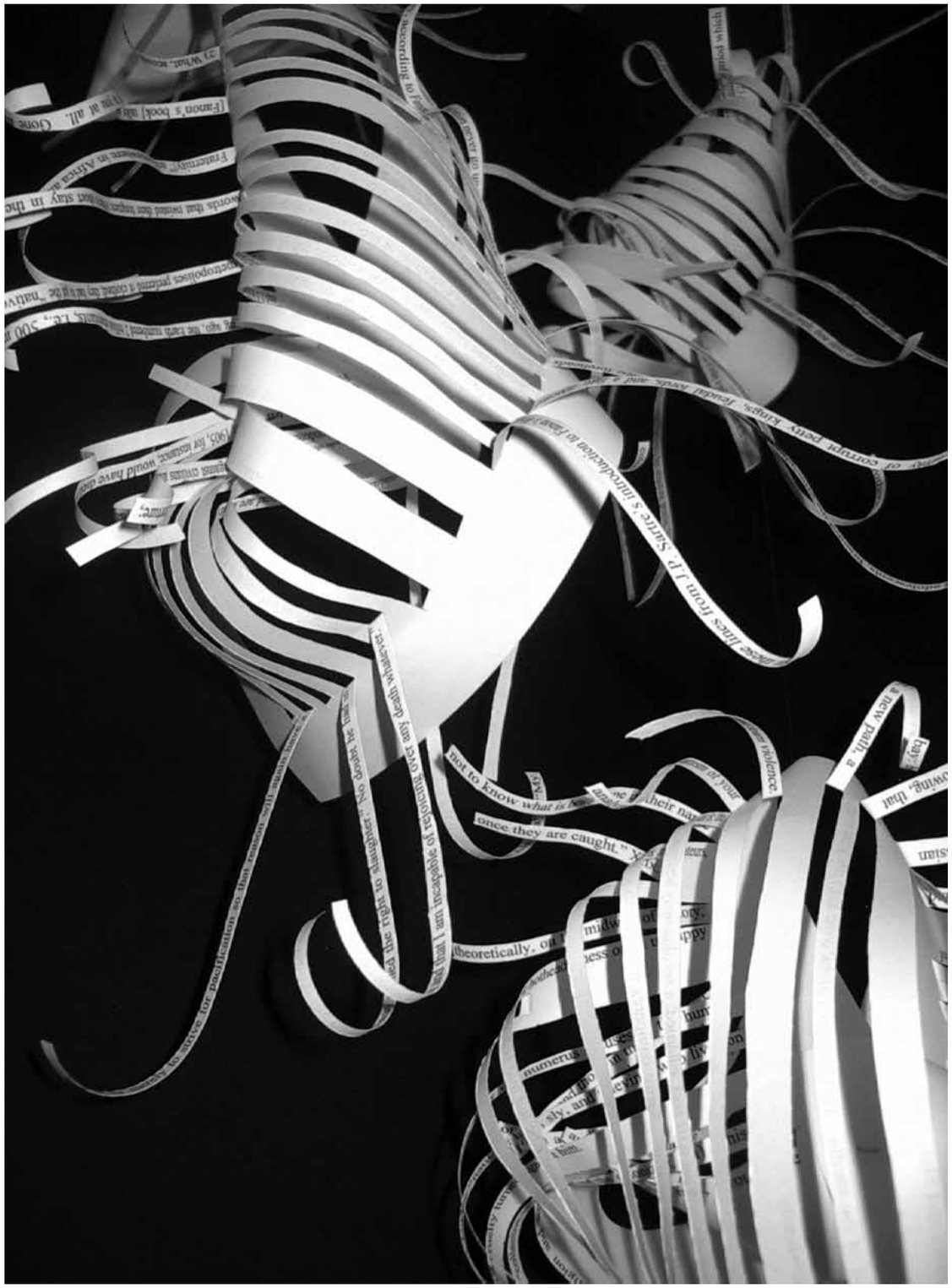
Убит я наповал,
Но не понапрасну,
Не понарошку как в леске завал
А более оп-п-пределенно-с

Аки ангелы знания
Облака небо шпионя
Говорить заставляют

Пораженные расставаливанием
Свободу бедой окрыляют
Переборьболиванием

7). Без названия

Стас
Шурипа

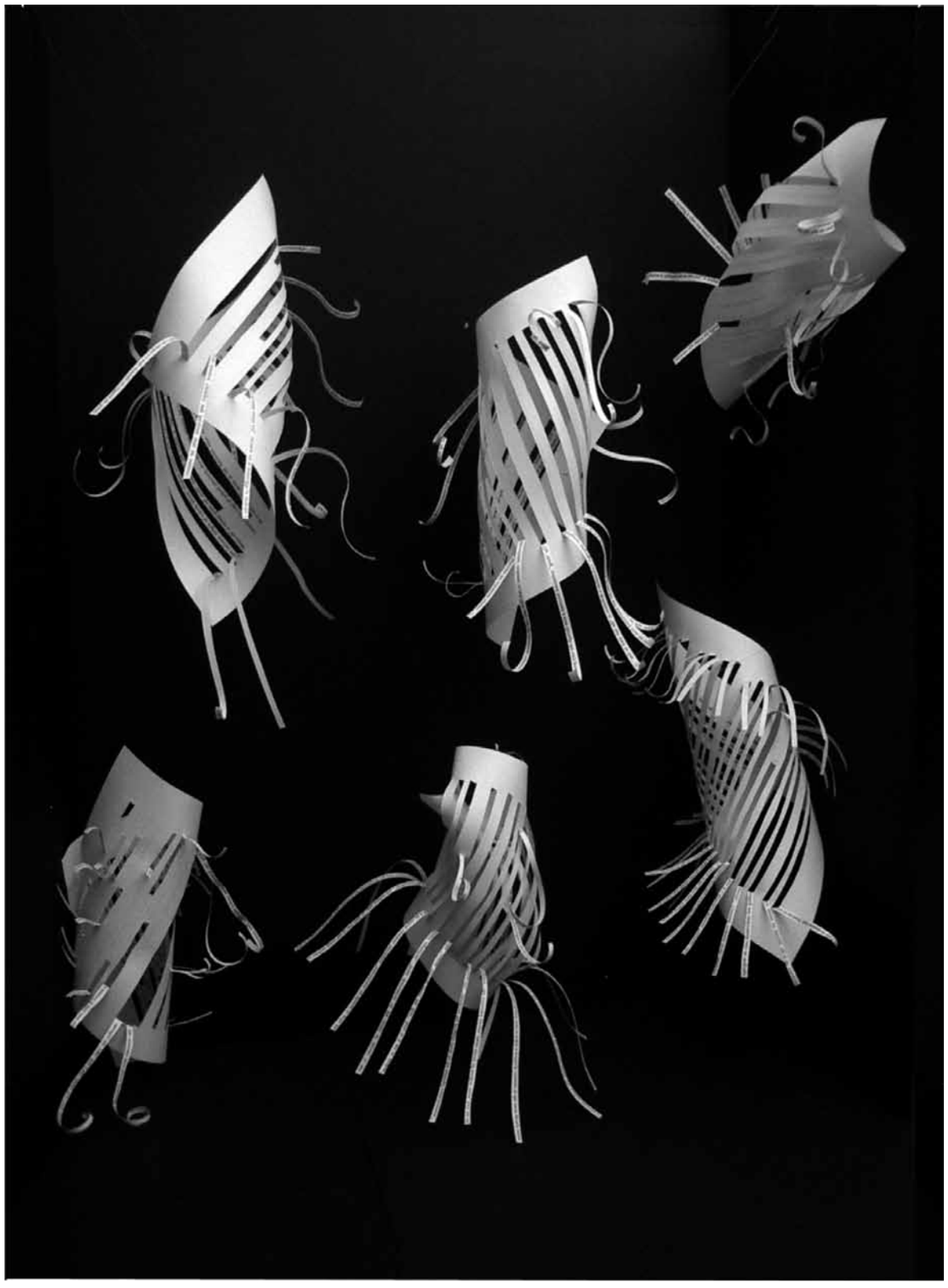


Морис Мерло-Понти
«Феноменология восприятия»

“Вещи и мгновения могут сочленяться друг с другом, формируя мир лишь посредством этого двусмысленного бытия, которое мы называем субъективностью, и могут стать со-присутствием лишь благодаря некоторой точке зрения или интенции. Объективное время, которое проходит и существует мгновение за мгновением, даже не дает о себе знать, если оно не облечено в историческое время, которое проецируется от живого настоящего к прошлому и будущему. Так называемая полнота объекта и мгновения возникает лишь из-за несовершенства интенционального бытия. Настоящее без будущего, или вечное настоящее, есть точное определение смерти, а живое настоящее разрывается между прошлым, которое оно возобновляет, и будущим, которое оно намечает. Таким образом, существо вещи и мира заключается в том, что они представляют себя “открытыми“, отсылают нас по ту сторону своих определенных проявлений, обещают нам всегда “что-то еще“. Об этом идет речь, когда говорят, что вещь и мир таинственны. Они действительно таинственны, если не ограничиваться их объективным аспектом и если поместить их в поле субъективности. Они даже абсолютно таинственны, и это таинство не несет в себе никакой надежды на прояснение, причем не из-за временных пробелов наших знаний, поскольку тогда бы это таинство перешло в разряд просто проблем, но потому что оно не принадлежит строю объективного мышления, где существуют опрежделенные решения“.

Морис Мерло-Понти
«Видимое и невидимое»

Видимое вокруг нас кажется покоящимся в себе самом. Как если бы наше видение создавало себя в сердцевине видимого, или как если бы между ним и нами была связь столь же тесная, что и связь между морем и пляжем. И тем не менее, невозможно, чтобы мы растворились в нем, или чтобы оно перешло в нас, так как в таком случае видение исчезает в момент своего возникновения, ввиду исчезновения либо видимого, либо видящего. То, что в таком случае имеется, - это нечто, к которому мы можем приблизиться, только ощупывая его взглядом; это вещи, которые мы не можем и мечтать увидеть “совершенно обнаженными“, так как сам взгляд их окутывает и одевает своей плотью. Как же, в таком случае становится возможным, что взгляд оставляет вещи на своих местах и что наше видение вещей кажется нам исходящим из них, а увиденное бытие оказывается для вещей всего лишь деградацией их возвышенного бытия? Что



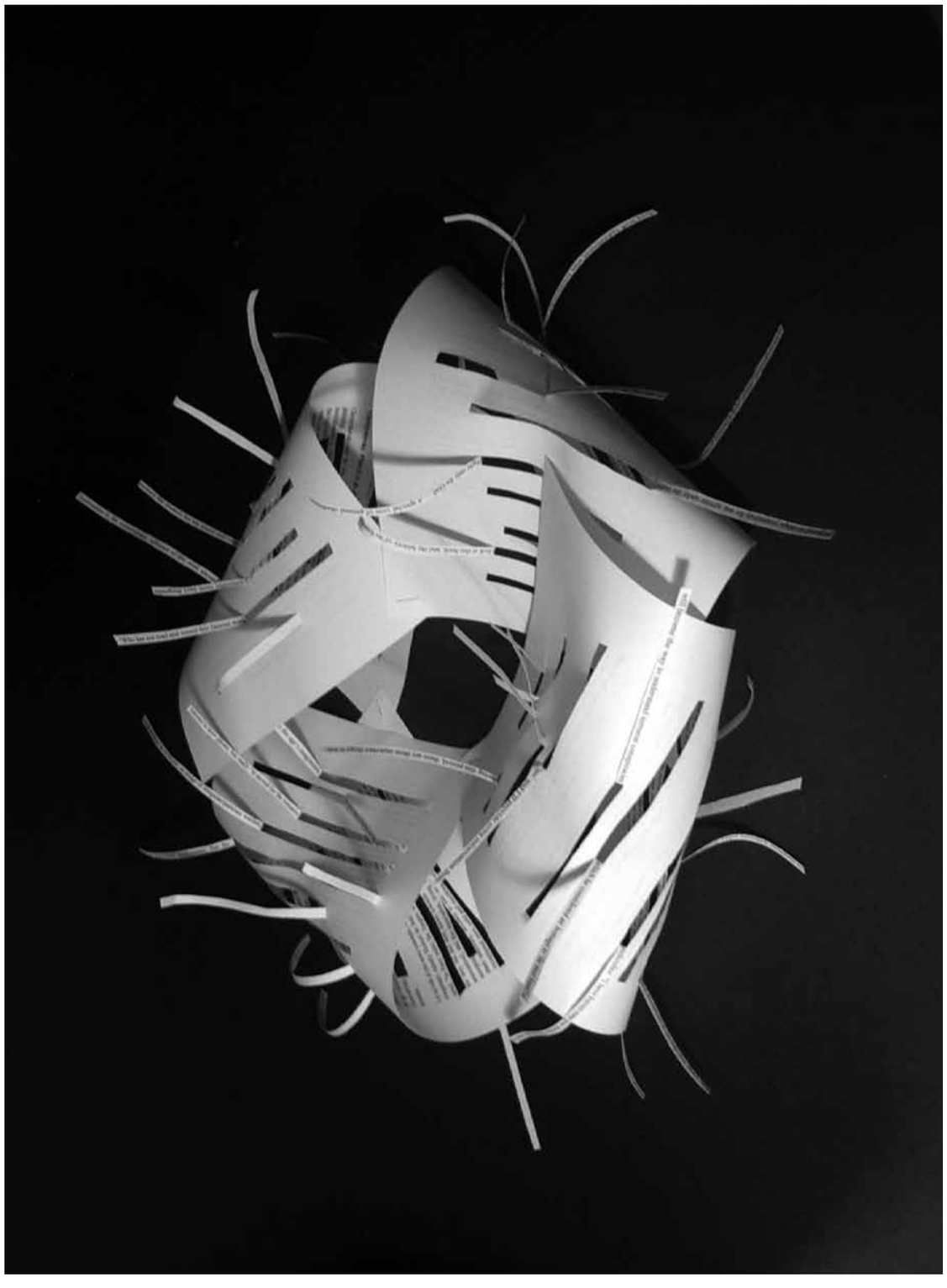
это за таинственная сила, что это за редкая способность видимого, благодаря которой оно, располагаясь на краю моего взгляда, тем не менее является чем-то значительно большим, чем просто коррелятом моего существования? Откуда берется то, что, оборачивая вещи, мой взгляд не скрывает их, и наконец, облачая, не разоблачает?...Потому что взгляд сам является воплощением видящего в видимом, к которому он и причастен.“

Фридрих Киттлер
«Оптические медиа»

“Бальзак с его мистическими наклонностями объяснял возникновение дагерротипии следующим образом: каждый человек состоит из множества оптических кож или шкурок, вроде луковицы, и при каждом фотографировании улавливается и закрепляется одна из них, “снятая“ с фотографируемого. Следующие фотографии снимают и следующие шкурки, и в дальнейшем они утрачиваются, пока портретируемый не исчезает или не обращается в бесплотный призрак... Эти фантазмы не рассеялись, а были реализованы как раз в своем вещественном содержании. Ведь фантасмагорические страхи так называемого “человека“, который, согласно Фуко, только в начале девятнадцатого века оказался субъектом всевозможного знания, имели весьма технологические последствия. Все призраки, которых ранее демонстрировали с помощью волшебного фонаря, а Бальзак, в конечном итоге отождествил с самим человеком, перешли в новые медиа. Излюбленным занятием оккультизма – который в середине девятнадцатого века выдвинулся, прежде всего, как мимикрия электрического телеграфа – была охота за фотографиями призраков. Затвор камеры оставался открытым и в такой темноте, когда не было видно ничего, и эти не-изображения развивались в, скажем так, надежде Арнхейма, что невидимый глазом дух собственной персоной материализуется на фотопластинке. Эти опыты были успешнее, чем можно себе представить сегодня, и подтвердили полуправоту изречения Адорно, что духи получили место в истории, как дух, и притом дух философского идеализма, как раз когда стали основываться на новых медийных технологиях.“

Клод Леви-Стросс
«Неприрученная мысль»

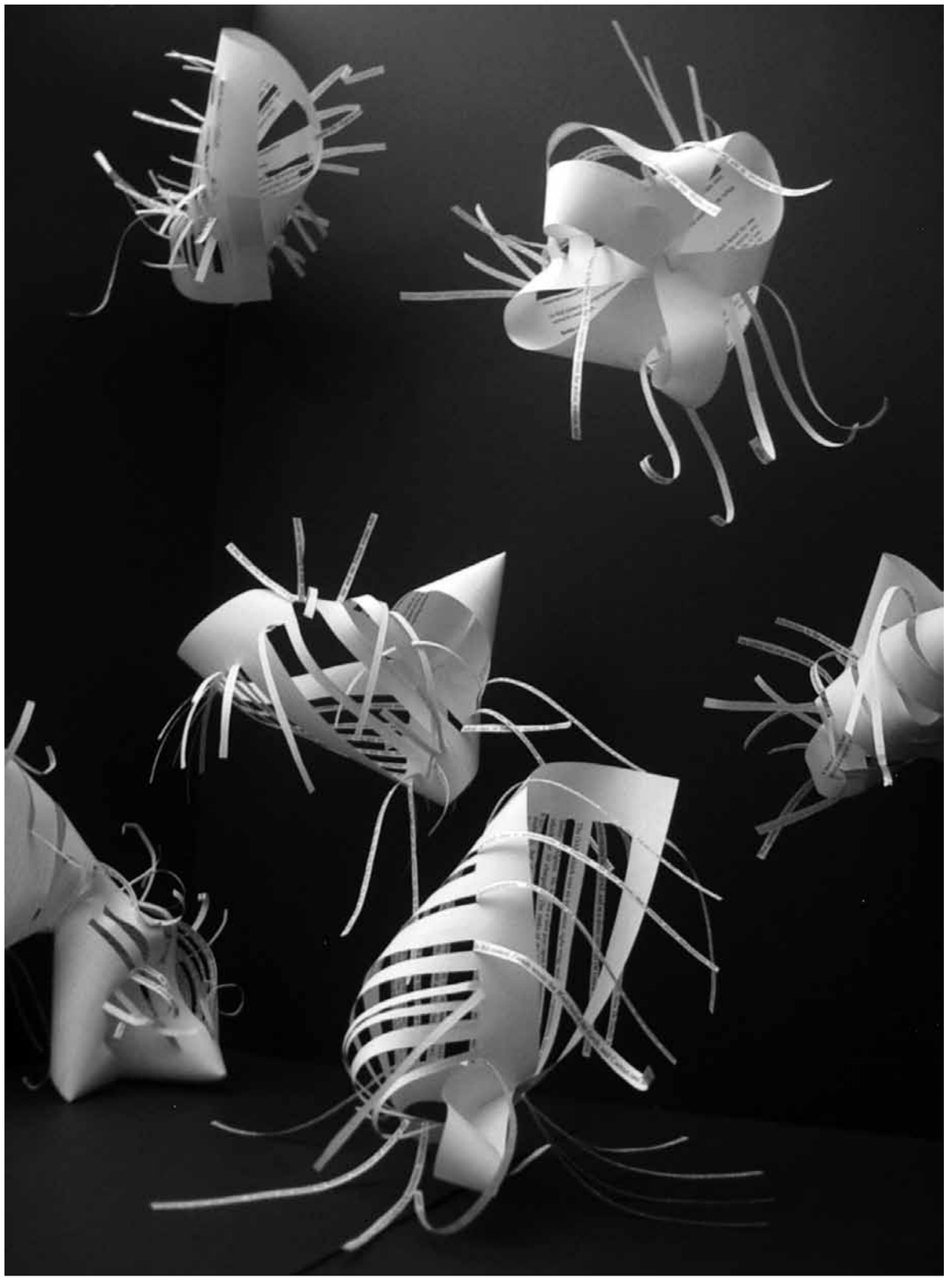
“Мифологическим мирам словно предназначено быть разрушенными, едва образовавшись, чтобы из их осколков рождались новые миры“. Это глубокое замечание игнорирует тот факт, что в непрекращающемся реконструировании с помощью тех же са-



мых материалов именно прежние цели играют роль средств: означаемое превращается в означающее и наоборот“.

James Elkins
“The Object Stares Back”

“Можно сказать, чем зрение не являетя: это не только восприятие света, цвета, форм и текстур, не просто способ прокладывать себе путь через мир. Наши наблюдения пропитаны, заряжены нашими невысказаными желаниями. В пределе, не существует таких вещей как наблюдатель и предмет, только туманная территория между ними. Наблюдатель, испаряется, и его место занимает эта “видящая промежуточность“: часть меня это объект, и часть объекта это я. Так что зрение является силой: оно может разрезать, прокалывать, опалять. И наконец, оно разъедает и предмет и наблюдателя в зрительном поле. Когда-то я был твердым, теперь я растворен, - таков голос зрения.“



Клемент
Гринберг

8). Авангардная позиция

Лекция,
прочитанная в Сиднейском университете
17 мая 1968 года.

Распространено мнение, что для современного искусства характерно состояние сумятицы. Кажется, что живопись и скульптура изменяются и развиваются быстрее, чем когда-либо прежде. Нововведения все быстрее следуют одно за другим, а поскольку сходят они со сцены не так быстро, как появляются очередные новации, все это нагромождается в сумбуре эксцентрических стилей, трендов, тенденций, школ.

Все, как может показаться, играет на руку такой дезориентации. Медиа развиваются взрывным образом: живопись переходит в скульптуру, скульптура в архитектуру, инженерные конструкции, театр, энвайромент, «искусство соучастия». Исчезают не только границы между различными искусствами, но и граница между искусством и тем, что искусством не является. Одновременно в изобразительные искусства проникают новые технологии и тем самым изменяют эти искусства в не меньшей степени, чем это происходит вследствие их взаимовлияния. Этому всеобщему смешению способствует и то, что высокое искусство сливается с популярным – и vice versa.

Но так ли все это? Если судить по поверхности вещей, то все так и есть. Один из авторов «Times Literary Supplement» от 14 марта 1968 года пишет о «полном смешении всех художественных ценностей, господствующем сегодня». Но тем самым он проговаривается о том, где в действительности лежит источник путаницы – а именно, в его голове. Художественная ценность только одна, не существует множества художественных ценностей. Единственная художественная ценность сегодня как и всегда это просто высокое качество хорошего искусства. Существуют конечно, различные степени художественного качества, но нет и не было различных ценностей или различных типов ценности. Единственной ценностью – в неодинаковой

степени ее проявленности – является первый и высший принцип художественного порядка. Этот же принцип является и наиболее релевантным. Об упорядоченности, возникающей на этом основании, искусство сегодня говорит так же много, как говорило всегда. Поверхностная видимость может скрыть или затемнить этот тип порядка, который является порядком качества, но она не может свести его на нет, не может отменить его наличие. Если вы обладаете способностью определить разницу между хорошим и плохим, между лучшим и худшим, то сможете и найти путь сквозь кажущийся сумбур современного искусства. [Художественный] вкус, то есть суждение на основании вкуса, устанавливает художественный порядок – ныне как и прежде, сегодня как и всегда.

Вещи, претендующие на то, чтобы быть искусством, не функционируют, не существуют в качестве искусства до тех пор, пока не пройдут проверку вкусом. До этого они суть лишь эмпирические феномены, эстетически нейтральные объекты или факты. Именно этим стремится казаться большая часть современного искусства, а многие художники хотят чтобы именно так рассматривались их работы (данная надежда периодически воскресает с тех пор как начал работать Марсель Дюшан более чем 50 лет назад) – а именно, чтобы с одной стороны избежать суждения вкуса, но с другой – все же остаться в контексте искусства; так определенного рода проекты стремятся обрести уникальный статус и ценность. До настоящего времени эта надежда остается иллюзией. До сих пор все, что вступает в контекст искусства, неизбежно оказывается под юрисдикцией вкуса, неизбежно подпадает под упорядочивание со стороны вкуса. И до сих пор почти все, что стремится быть «не-искусством в контексте искусства» почти всегда оказывается принадлежащим порядку второсортного искусства (inferior art). Это именно тот порядок, в котором обретает свое место большая часть художественной продукции, в 1968 году ровно в той же мере, как в году 1868 – или в 1768. Высокое искусство – это по-прежнему нечто более или менее редкое. Это по видимости неизменное количественное соотношение между высоким и второсортным является фундаментальным и наиболее релевантным типом художественного порядка.

Но даже в этом случае, пусть новому искусству сегодня присущ единственный тип порядка, все равно ситуация в нем может быть описана как беспрецедентная – так говорит всеобщее мнение. Беспрецедентная – если не головоломная. Пусть хорошее и плохое отличаются друг от друга также несомненно, как и раньше – но это не отменяет новейшей разноголосицы стилей, школ, направлений, тенденций. Налицо если не эстетическая неупорядоченность, то неупорядоченность явлений. Что ж, и здесь опыт говорит мне, – а опыт это

единственное, на что я могу полагаться – что разнообразие явлений искусства сегодня не является чем-то новым, чем-то беспрецедентным. Опыт говорит мне, что современное искусство, даже если подойти к нему исключительно на описательном уровне, может быть осмыслено и упорядочено практически тем же образом, как и в прошлом. Опять-таки – это вопрос преодоления поверхностной видимости.

Подход к искусству с феноменологической и описательной точек зрения означает, прежде всего, подход к нему с точки зрения стиля и истории стиля (что само по себе еще не затрагивает вопрос качества). Что касается непосредственно стиля, новое искусство в 60-х удивляет – если удивляет – вас не своим многообразием, а единством и даже однородностью, которые скрываются за видимостью множественности. Мы имеем ассамбляж, поп-арт, оп-арт; «Hard Edge», «Color Field» и «Shaped Canvas»[1]; затем неофигуративную живопись, «фанки-арт» и энвайроментальное искусство; минимализм, кинетическое искусство и световое искусство; компьютерное, кибернетическое и системное искусство, а также «искусство вовлечения» – и т. д. (То, что является действительно новым в искусстве 60-х – это обилие «лейблов», которых в нем различают, причем большинство из них придумываются самими художниками, что тоже является чем-то новым, поскольку прежде это было прерогативой журналистов.) Да, налицо все эти направления во всей их пестроте, и все же для беспристрастного и пристального взгляда всем им очевидно присущи общие стилистические черты. Свойственные им композиция и конструкция почти всегда четкие и открытые, рисунок твердый и чистый, форма или поверхность геометрически упрощена или по крайней мере сглажена и выровнена, цвет ровный и яркий или по крайней мере не различающийся по оттенку и текстуре в пределах данного конкретного тона. В обстановке постоянного возникновения новаций, продвинутое искусство 60-х демонстрирует практически безоговорочную верность этому канону стиля, канону, который Вельфлин назвал бы линейным.

Сравним это с каноном, который присущ авангардному искусству 50-х: текучие композиция и конструкции, «мягкий» рисунок, иррегулярные и нечеткие формы и поверхности, неровные текстуры, смешанные цвета. Все обстоит так, как будто авангардное искусство 60-х в каждой точке противопоставляет себя общим стилистическим знаменателям абстрактного экспрессионизма, «art informel», ташизма. И точно также как эти общие знаменатели выявляют единый стиль времени – стиль 40-х и 50-х, так и общие знаменатели нового искусства в 60-х выявляют монолитный (single), замкнутый в себе стиль времени. И опять-таки в обоих случаях стиль времени проявляется как в скульптуре, так и в живописи.

[1] Различные течения абстрактного экспрессионизма. – Прим. пер.

То, что авангардное искусство конца 40-х – начала 50-х с точки зрения стиля было единым – теперь это признано практически всеми. Поскольку мы не можем еще взглянуть на искусство текущего десятилетия в исторической перспективе, то в нем труднее выявить подобное же стилистическое единство. А между тем сходство неоспоримо. Все самые разнообразные и хитроумные излияния и «эксперименты» последних лет, большие и малые, важные и тривиальные – все это течет в берегах одного, только одного стиля конкретного периода. Гомогения возникает из того, что представляется избытком гетерогении. Феноменологический, дескриптивный, историко-художественный – равно как и качественный – порядок возникает там, где глаз, которому не хватает перспективы, видит только неупорядоченность.

А теперь позвольте остановиться на более подробном обсуждении еще одного общераспространенного представления о сегодняшнем искусстве, а именно, что оно изменяется быстрее, чем когда-либо прежде. Художественный стиль текущего периода, основные черты которого я кратко перечислил – стиль, который сохранял и сохраняет свое единство несмотря на многообразие мод, фасонов, волн, увлечений, маний – возник почти десять лет назад и, похоже, продолжит существовать еще какое-то время. Значит ли это, что искусство движется и изменяется с невиданной ранее скоростью? Как долго тот или иной стиль обычно существовал в прошлом – даже в самом недавнем прошлом?

В данном контексте можно сказать, что период существования художественного стиля должен пониматься как время, в течении которого он является лидирующим и доминирующим стилем, время, когда именно к нему обращается большая часть значительного искусства, созданного в том или ином материале, в рамках того или иного культурного поля. Кроме того, это обычно время в течении которого данный стиль привлекает молодых художников с самыми высокими и серьезными амбициями. Если опереться на такое определение, во французской живописи 19 века мы увидим не менее пяти (а может и больше) отчетливо различимых стилей, движений, следовавших друг за другом.

Первым был классицизм Давида и Энгра. Затем, примерно с 1820 года до середины 1830-х, романтизм Делакруа. Потом натурализм Коро и Курбе. В начале 1860-х проявила себя плоская и быстрая версия натурализма, разрабатывавшаяся Мане, которая была сменена менее чем через 10 лет импрессионизмом. Импрессионизм держался как лидирующая манера до начала 1880-х, когда наиболее продвинутыми стилями стали неоимпрессионизм Сёра и затем постимпрессионизм Сезанна, Гогена и Ван Гога.

Все несколько смешалось в последние два десятилетия века, хотя может быть только по видимости. Но так или иначе на 1890-е приходится ранний этап творчества Боннара и Вюйара, время группы «наби»; где-то к 1903 году в соревнование включается фовизм. По видимости, от середины 1880-х до 1910 года живопись развивается быстрее, чем в другие периоды того отрезка времени, который охватывает данный беглый обзор. Кубизм перехватывает лидерство у фовизма практически через полдюжины лет после возникновения последнего. Только затем движение замедляется до своего нормального темпа, наблюдавшегося между 1800 и 1880 годами – поскольку кубизм оставался на коне вплоть до середины 1920-х. Затем пришел сюрреализм (я использую это понятие за неимением лучшего: идентичность сюрреализма как стиля до сих пор остается неопределенной; к тому же многие из лучших картин и скульптур конца 20-х и 30-х годов не имеют к нему никакого отношения). А в начале 1940-х на сцену вышли абстрактный экспрессионизм и тесно связанные с ним ташизм и art informel.

Конечно, в данном кратком историческом экскурсе все заведомо упрощено. Искусство не развивается по таким четким лекалам. И даже в рамках поставленных перед собой здесь задач я многое огрубил. (То, что в моем изложении представлено как стремительные стилистические изменения между 1880 и 1910 годами, при более внимательном исследовании может оказаться менее быстрым, чем это выглядит сейчас. Может стать очевидным значительное и неожиданное единство стиля – в действительности оно очевидно и сейчас, но здесь я не могу касаться данного вопроса, хотя такие стилистические сходства добавили бы убедительности моим аргументам.) Тем не менее, со всеми оговорками, которые вполне правомерны в отношении моей хронологической схемы и ее предпосылок, я полагаю что существует достаточно очевидных доказательств правильности того моего утверждения, что художественные стили в живописи (оставим пока в стороне скульптуру) с начала 19 века (если не раньше) в среднем сохраняли свое лидерство 10-15 лет.

Пример абстрактного экспрессионизма не просто подтверждает этот средний срок, он выходит за его рамки и мог бы быть свидетельством того, что в последние 30 лет искусство развивается и изменяется медленнее, чем 100 лет назад. Абстрактный экспрессионизм в Нью-Йорке возник одновременно с ташизмом и art informel в Париже в начале 40-х, и к началу 50-х доминировал в авангардной живописи и скульптуре даже в большей мере, чем это было с кубизмом в 20-х. (Если художник в те дни не вспенивал краску и не придавал ей грубую фактуру), это значило, что он «не в теме»; а в 50-х это стало еще более принципиально.) Да, абстрактный

экспрессионизм стремительно пришел в упадок к весне 1962 года и в Нью-Йорке и в Париже. Правда и то, что он начал терять свою витальность еще до того; и тем не менее он продолжал доминировать на авангардной сцене, так что к моменту своего окончательного схода с этой сцены он лидировал уже почти 20 лет. Упадок абстрактного экспрессионизма был таким стремительным из-за того, что давно запоздал, но даже если бы он случился на 5-6 лет раньше (что и должно было бы произойти), период времени, в течении которого он удерживал свое лидерство, все равно соответствовал бы средним показателям арт-стилей и движений за последние полтора века.

Есть своеобразная ирония в том, что представлявшаяся внезапной смерть абстрактного экспрессионизма стала еще одним доводом в пользу того утверждения, что сегодня стили в искусстве сменяются быстрее и внезапнее чем это было в прошлом. На самом деле упадок абстрактного экспрессионизма был необычно затянувшимся. Следует также заметить, что художественный стиль, пришедший ему на смену, вовсе не возник так уж внезапно как может показаться, только весной 1962 года, когда это стало очевидно. «Типичный» стиль 60-х можно увидеть уже на первой выставке Элсворта Келли 1955 года в Нью-Йорке, а также в возрождении геометрической абстракции в Париже в середине 50-х, которое мы видим у Вазарели. Так что эти стили наложились друг на друга. Происходило также наложении или переход от одного стиля к другому: переход от «живописности» к «линейности» можно проследить, например, в живописи Барнетта Ньюмена, в скульптурах Дэвида Смита, у такого художника как Раушенберг (если называть только американцев). То, что художественная сцена, в отличие от курса лекции по истории искусства, недавно испытала внезапные изменения и возвратные движения, не должно сбивать нас при наблюдении над тем, что в действительности происходит в самом искусстве. (Еще один иронический аспект состоит в том, что наложение одного периода на другой, сугубая постепенность недавних стилистических трансформаций как ничто другое поспособствовало той иллюзии, что все смешалось со всем – по крайней мере в первые годы 60-х.)

Что поначалу удивляло меня в новом искусстве 60-х – так это то, что фундаментальное единство стиля может включать в себя настолько большую разницу в качестве, что настолько плохое искусство может существовать бок о бок с таким хорошим искусством. Понадобилось некоторое время, чтобы припомнить, что тоже самое уже удивляло меня в 50-х. Затем я забыл об этом, поскольку последовавший закат абстрактного экспрессионизма, казалось, вполне четко отделил хорошее от плохого в искусстве 50-х. Тем не менее, до некоторой степени меня удивляло и удивляет огромное неравенство в качестве нового искусства 60-х. Здесь существует кое-что, что не было характерно для абстрактного экспрессионизма, когда он возник.

Все художественные стили вырождаются и в этом процессе к ним прибегают для достижения пустых эффектов, мишуры. Но ни один из стилей в прошлом не был, как кажется, подвержен таким эффектам еще на своей восходящей стадии. По крайней мере я не могу ничего такого припомнить. Ни один из даже второстепенных подражателей или эпигонов импрессионизма, фовизма или кубизма в первые годы их лидерства не опускался ниже определенного уровня художественной честности. Витальность и сложность стиля на этой стадии просто не давала им такой возможности. Не исключено, что мне известно не все, что происходило в те годы, допускаю это, и все же остаюсь при своем мнении. «Типичный» новый стиль 60-х утверждал себя созданием оригинального и витального искусства. Новые стили всегда утверждают себя таким образом. Новым в модели того, как развивался стиль 60-х было то, что его движение производило не только действительно свежее искусство, но и такое, которое симулировало свежесть, и было способно симулировать ее, что в прошлом было допустимо только для стиля на нисходящей стадии. В начале в стиле абстрактного экспрессионизма создавалось и хорошее и плохое искусство, но вплоть до начала 50-х в нем могли быть неудачи, но не было фальши. Новой чертой типичного стиля 60-х было то, что в нем она [фальшь] возникла с самого начала. В этом нет ничего самого по себе компрометирующего для лучших образцов типичного искусства 60-х. Его вершины равны вершинам абстрактного экспрессионизма. Но сам факт свидетельствует о чем-то действительно новом в той логике, в которой развивалось новое искусство 60-х.

Эти особенности логики развития, думается мне, стали причиной той значительной нервозности, которая характерна для мнений об искусстве, бытующих в 60-х. В каждый конкретный момент известно, кто «в» нем, но каждый раз сложно сказать кто «вне» его. В 50-х было не так. Лидеры (heroes) в живописи и в скульптуре в тот период практически сразу ставили себя особняком от массы последователей, и по большей части они не теряли – и не теряют – лидерства. Меньше чем теперь было соперничества между тенденциями и позициями в рамках общего стиля. Кто и что останется от 60-х, какой из соперничающих под-стилей докажет свою непреходящую ценность – это остается в значительной степени неопределенным. Или по крайней мере это остается неопределенным для большинства критиков, работников музеев, коллекционеров, любителей искусства и самих художников – а возможно и не для большинства, а для всех них. Эта неопределенность объясняет, почему в последнее

время критики как никогда раньше много внимания уделяют друг другу, и почему сами художники внимательнее следят за критиками.

Другой причиной новой неопределенности может быть названо то, что авангардисты утратили – начиная с середины 50-х – компас, который прежде исправно им служил. Таковым было откровенно академическое искусство, искусство салона и Королевской академии, которому они противостояли. Все, что было направлено против или в сторону от академического искусства, двигалось в верном направлении; это задавало минимальный уровень определенности. Академизм был достаточно заметен в Париже в 20-х и возможно даже в 30-х, чтобы гарантировать самотождественность авангардного искусства (Андре Лот по-прежнему имел возможность регулярно нападать на салонные выставки в те годы). Но после войны и особенно с 50-х годов, откровенно академическое искусство исчезло из поля зрения. Сегодня единственным искусством – исключения из этого правила, как бы многочисленны они ни были, его не опровергают – является авангард, или то что выглядит как авангард, или отсылает к авангардному искусству. Авангард остался наедине с самим собой, он один распоряжается всей «сценой» целиком.

Отсюда не надо делать вывод, что те импульсы и амбиции, которые когда-то вели в сторону откровенно академического искусства, ныне угасли. Вовсе нет. Этот тип импульсов и этот тип амбиций теперь нашли себя в авангарде, или, скорее, в номинально авангардном искусстве. Все заявления и программы передового искусства в 60-х, и само его быстрое распространение, казалось, были нацелены на то, чтобы скрыть этот факт. Как следствие, противник авангарда проник в него и авангард начал отрицать самого себя. Где все продвинуты, никто не продвинут; где все являются революционерами, там революция закончилась.

Все это не значит, что авангард когда-либо действительно собирался совершать революцию. Так полагали только журналисты – полагали, что он порывает с прошлым, начинает все сначала и т. п. Главным основанием бытия авангарда, напротив, является поддержание непрерывности: преемственности стандартов качества, стандартов, если угодно, Старых Мастеров. А это возможно только при условии непрерывных инноваций, как это, собственно, делали Старые Мастера, чтобы достигнуть тех стандартов, с которых они начинали. Вплоть до середины прошлого столетия инновации в западном искусстве не были чем-то поражающим или внушающим страх; но затем – по причинам слишком сложным, чтобы было возможно здесь их изложить – стало именно так. И вот, в 60-х, похоже, что в конечном счете – в конечном счете – все увлеклись этим; все не только уверены в

необходимости инноваций, все стали жертвами необходимости – или видимости необходимости – рекламирования инноваций посредством превращения их в нечто поражающее, в эффектное зрелище.

Сегодня все что-то изобретают. Сознательно, методично. Причем инновации сознательно и методично совершаются так, чтобы они были чем-то поражающим. Только сегодня выходит так, что не все поражающее искусство обязательно является инновативным или новым. Вот что в конечном счете сделалось явным в 60-е, и это откровение действительно может считаться чем-то абсолютно новым в отношении большей массы того, что слывет в 60-е новым искусством. Стало очевидным, что искусство может обладать поражающим эффектом – в действительности не будучи таковым, не имея сообщить ничего поражающего или нового. Быть поражающим, зрелищным, раздражающим – теперь это стало чистой условностью, составной частью не связанного с риском «хорошего вкуса». Следствием стало понимание того, что ситуация, при которой на протяжении последних ста лет почти все художественные инновации стремились сделать себя явными, эта ситуация изменилась, причем радикально. Действительно новое в искусстве 60-х, то, что является в нем действительно важным, приходит незаметно, тайком, в маске старого; и нечуткий глаз оказывается не готов к этому, поскольку привык к личине самоочевидной новизны. Никакие художественные кульбиты, никакие претворяющиеся ничем ни примечательным ящики, никакое ковыряющее, мусорящее, скачущее, испражняющееся искусство так не поражает доверчивый вкус в эти последние годы, как это делают некоторые произведения искусства, о которых можно сказать, что это просто станковая живопись, или другие, которые предъявляют себя как скульптура и ничего более. Искусство, создаваемое в любом материале, сведенное к опыту самого себя, создается через отношения и пропорции. Качество искусства как ни от чего другого зависит от продиктованных вдохновением, прочувствованных отношений и пропорций.

Сегодня этого не понимают. Простой, ничем не украшенный ящик может быть хорошим искусством благодаря этому; и если он все-таки представляет из себя плохое искусство, то не потому, что это – только простой ящик, но потому, что его пропорции и даже сам размер не были продиктованы вдохновением, чувством. Тоже самое относится к любому типу «новейшего» искусства: кинетическому, атмосферическому, световому, энвайроментальному, лэнд-арту, фанки-арту и т. д. и т. п. Никакое количество явных, поддающихся описанию «нововведений» ничего не даст, если внутренние отношения работы не были прочувствованы, продиктованы вдохновением,

открыты. Выдающееся произведение искусства, пусть даже оно танцует, сияет, взрывается или просто старается быть видимым (слышимым, поддающимся расшифровке), доказывает, иными словами, справедливость требования «формы».

В этом отношении искусство осталось неизменным. Его качество всегда будет зависеть от вдохновения, и оно никогда не будет способно впечатлять как искусство, кроме как посредством своего качества. То представление, что проблема качества может быть проигнорирована, никогда не могло придти в голову академическому художнику, человеку из мира академического искусства. Впервые эта идея возникла в том, что я называю «популярным» авангардом. Основоположниками этой его разновидности были Марсель Дюшан и дадаисты. Дада не просто выражал связанное с [мировой] войной разочарование в традиционных искусстве и культуре; он также пытался аннулировать разницу между высоким искусством и тем, что находится ниже него. И это было связано не столько с потрясениями, вызванными войной, сколько с отрицанием того напряжения, которое требовало высокое искусство с точки зрения «непопулярного» авангарда, то есть авангардна подлинного и оригинального. Еще до 1914 года Дюшан начал свою контратаку против того, что он называл «физическим» искусством, под которым подразумевалось то, что сегодня в просторечье именуется «формалистским» искусством.

Дюшан по-видимому понял, что его предприятие может оказаться похожим на отход от «сложного» к «простому» искусству, и его замыслом по всей видимости стало подорвать эту разницу посредством «трансцендирования» в целом различия между хорошим и плохим. (Не думаю, что я слишком усложняю.) Большинство художников-сюрреалистов присоединились к «популярному» авангарду, но они не пытались скрыть свой отход от сложного к простому, провозгласив его трансцендирование; по-видимому они не считали это необходимым, чтобы сохранить свою передовую позицию, они полагали, что их искусство просто лучше, чем «сложное» искусство. Тоже самое относится и к художникам-неоромантикам 30-х. И все-таки мечта Дюшана о выходе «за пределы» вопросов художественного качества продолжает бродить по крайней мере в умах журналистов от искусства. Когда появились абстрактный экспрессионизм и art informel, широко распространилось мнение, что это искусство по крайней мере попытается отменить дискриминацию по признаку качества. Причем это представлялось наиболее продвинутым, далекоидущим и авангардным достижением, на которое только способно искусство.

Дело было не так, что идеи Дюшана восторжествовали в то время. И не так, что абстрактный экспрессионизм и art informel принадлежали к собственно «популярному» авангарду. Тем не менее в период своего упадка они создали ситуацию, благоприятствующую возвращению и возрождению этого типа авангардизма. И это возвращение-возрождение произошло в Нью-Йорке, в частности, у Джаспера Джонса в конце 50-х. Джонс является – или, вернее, являлся – одаренным и оригинальным художником, и все же лучшие из его картин и барельефов «проще» и определенно менее интересны по сравнению с лучшими образцами абстрактного экспрессионизма. Тем не менее, в контексте того времени и по своему замыслу они выглядели одинаково «передовыми». А под покровительством идей Джонса на сцену оказался способен выйти поп-арт и заявить о себе как даже еще более «передовом» явлении – однако не стремясь достигнуть того же уровня качества, каким обладали лучшие образцы абстрактного экспрессионизма. Журналисты от искусства в 60-х восприняли «простоту» поп-арта в неявном виде, как если бы это не имело особого значения и как если бы подобный вопрос был чем-то устаревшим, вышедшим из моды. И все же в конечном счете поп-арт не смог уклониться от сравнения по признаку качества и в последующем эта разница становилась все более и более явной.

Уязвимость поп-арта при сравнении по признаку качества – а не его «простота» и менее значительное качество как таковые – вот что

рассматривалось более молодыми художниками как его подлинная неудача. Именно эту неудачу в действительности и стремится преодолеть «новейшее» искусство. (Это стремление, кроме всего прочего, показывает как много «новейшее» искусство взяло из духа и мировоззрения поп-арта.) Отход от сложности к простоте должен быть более сознательно, агрессивно, экстравагантно скрыт видимостью сложности. Идея сложности – но только ее идея, а не действительная сложность, не ее суть – используется против самой себя. Используя эту идею, стремятся выглядеть передовыми и одновременно преодолеть разницу между плохим и хорошим. К идее сложности взывают ряды ящиков, простые палки, груды мусора, циклопические проекты ландшафтной архитектуры, прямые траншеи длинной в сотни миль, полуоткрытая дверь, разрезанная поперек гора, установление воображаемых связей между реальными точками в реальном пространстве, глухая стена и проч., проч., проч. Как если бы сложность, которая заключается в том, чтобы увидеть некую вещь как произведение искусства, или сложность физического доступа к ней, или сложность ее визуализации, были равны той сложности, которая связана с основополагающим опытом действительно нового и глубоко оригинального произведения искусства. Или как если бы эстетически внешняя, только видимая и умозрительная сложность могла

свести различие между хорошим и плохим в искусстве к той точке, где эта разница становится иррелевантной. В таком случае и Млечный Путь можно демонстрировать в качестве произведения искусства.

Проблема с Млечным Путем, однако, состоит в том, что как искусство он банален. Рассматриваемое в строгом смысле как искусство, «возвышенное» обычно переворачивается и превращается в банальное. В 18 веке «возвышенное» понимали как трансцендирование разницы между эстетически хорошим и эстетически плохим. Но именно поэтому «возвышенное» становится эстетически, художественно банальным. И поэтому предлагаемые «новейшим» искусством в его последней фазе новые варианты «возвышенного», в той мере, в какой они действительно «трансцендируют» эстетическую оценку, остаются банальными, тривиальными, а не просто неудачными или второсортными. (В любом случае эффекты «возвышенного» в искусстве страдают наследственным пороком: их можно состряпать – то есть произвести – не опираясь на вдохновение.)

Повторюсь: многообразие номинально передового искусства в 60-х демонстрирует по большей части свою поверхностность. Многообразие в пределах художественной незначительности, в пределах эстетически банального, тривиального, само по себе является художественно незначительным.

База:

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ ТОЛЬКО ОДНА, НЕ СУЩЕСТВУЕТ МНОЖЕСТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ.

2. ПОВЕРХНОСТНАЯ ВИДИМОСТЬ РАЗНООБРАЗИЯ НЕ МОЖЕТ ОТМЕНИТЬ НАЛИЧИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ (КАЧЕСТВА).

3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ВКУС УСТАНАВЛИВАЕТ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОРЯДОК.

4. ВЕЩИ, ПРЕТЕНДУЮЩИЕ НА ТО, ЧТОБЫ БЫТЬ ИСКУССТВОМ, НЕ СТАНОВЯТСЯ ИМ ПРЕЖДЕ, ЧЕМ ПРОЙДУТ ПРОВЕРКУ ВКУСОМ.

5. БОЛЬШИНСТВО ХУДОЖНИКОВ СТРЕМЯТСЯ К ТОМУ, ЧТОБЫ ИХ АРТЕФАКТЫ ИЗБЕГАЛИ СУЖДЕНИЯ ВКУСА, ОСТАВАЯСЬ ПРИ ЭТОМ В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА.

6. ЭТО СТРЕМЛЕНИЕ ПОЧТИ ВСЕГДА ПРЕВРАЩАЕТ ИХ АРТЕФАКТЫ ВО ВТОРОСОРТНОЕ ИСКУССТВО.

7. ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО – ЯВЛЕНИЕ РЕДКОЕ.

8. ПЕРИОД СУЩЕСТВОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ – ЭТО ВРЕМЯ, В ТЕЧЕНИЕ КОТОРОГО ОН ЯВЛЯЕТСЯ ДОМИНИРУЮЩИМ.

9. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТИЛИ ДОМИНИРУЮТ 10-15 ЛЕТ.

10. ВСЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТИЛИ ВЫРОЖДАЮТСЯ И В ПРОЦЕССЕ ВЫРОЖДЕНИЯ СТИЛЬ ИСПОЛЬЗУЮТ ДЛЯ ДОСТИЖЕНИЯ ПУСТЫХ ЭФФЕКТОВ.

11. НАЧИНАЯ С СЕРЕДИНЫ 50-ЫХ ГГ. АВАНГАРДИСТЫ УТРАТИЛИ СВОЕГО ПРИНЦИПИАЛЬНОГО АНТАГОНИСТА – АКАДЕМИЗМ.

12. АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТИП ИМПУЛЬСОВ И АМБИЦИЙ НАШЁЛ СЕБЯ В НОМИНАЛЬНО АВАНГАРДНОМ ИСКУССТВЕ.

13. С 60-Х ГГ. XX ВЕКА ИННОВАЦИИ ВЫРОДИЛИСЬ В ЭФФЕКТНОЕ ЗРЕЛИЩЕ.

14. ИСКУССТВО МОЖЕТ ОБЛАДАТЬ ПОРАЖАЮЩИМ ЭФФЕКТОМ, В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ НЕ БУДУЧИ ТАКОВЫМ.

15. НАСТОЯЩЕЕ ИСКУССТВО, СОЗДАВАЕМОЕ В ЛЮБОМ МАТЕРИАЛЕ, СОЗДАЕТСЯ ЧЕРЕЗ ОТНОШЕНИЯ И ПРОПОРЦИИ.

16. МНОГООБРАЗИЕ В ПРЕДЕЛАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ НЕЗНАЧИТЕЛЬНОСТИ САМО ПО СЕБЕ ЯВЛЯЕТСЯ ХУДОЖЕСТВЕННО НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫМ.

Клемент
Гринберг

9). Модерн и постмодерн

Лекция,
прочитанная в Сиднее, Австралия,
31 октября 1979 года.

«Постмодернизм» — это относительно новое понятие. Это броский термин, и он возникает все чаще и чаще в разговорах и статьях об искусстве и не только об искусстве. Мне недостаточно ясно, что он означает, кроме как в приложении к архитектуре. Там мы более или менее определенно знаем, что значит «модернизм» и поэтому можем сказать, что означает «пост-», приставленное к «модернизму».

Модернистская архитектура, если не вдаваться в подробности, это функциональная и геометрическая строгость и воздержание от декоративности и орнамента. В последнее время были созданы или спроектированы здания, порывающие с этим каноном стиля и поэтому названные постмодернистскими. Любой компетентный человек знает, что это означает, в том числе и любой архитектор.

Может ли понятие «постмодернизм» с такой же степенью общего согласия приложено к другим искусствам? Я не слышал, чтобы это понятие всерьез применялось к каким-либо явлениям в современной литературе. Часто говорят о нем в связи с музыкой, но эти высказывания остаются бессистемными и нет общего согласия, что это понятие может означать в данной сфере. И как кажется, о нем практически не говорят в связи с танцем и кинематографом. Большинство упоминаний о постмодернизме мне известны – кроме архитектуры – в области живописи и скульптуры; но о нем говорят только критики и журналисты, а не сами художники.

Тому есть причины и вот какие. Возможно, одна из них заключается в возвращении на авансцену фигуративного изобразительного искусства. Но со времен Де Кирико, сюрреализма, неоромантизма существует достаточно оснований считать фигуративную живопись принадлежащей области модернизма. Должна быть другая, менее очевидная, но

одновременно более общая причина, почему в разговорах о современной живописи и скульптуре так часто сегодня говорят о постмодернизме. Тем более, что ни один из критиков или журналистов, известных мне и легко обращающихся с понятием постмодернизма, не может указать на какую-то определенную работу, которую он с уверенностью обозначил бы этим понятием.

Теперь рассмотрим приставку «пост» в постмодернизме с точки зрения хронологической. К любому явлению, происходящему после другого явления, может быть приложено это «пост». Но в случае с постмодерном эта приставка используется не совсем так. Данный термин означает или предполагает, скорее, искусство, которое заменяет, вытесняет, замещает модерн в смысле стилистической эволюции, подобно тому, как барокко сменило маньеризм, и затем само было сменено рококо. Отсюда вытекает, что модерн завершился, ему настал конец, точно также как было покончено с маньеризмом, когда пришло барокко. Но для тех, кто провозглашает это, проблемой становится объяснить, что они имеют в виду не под именем «пост», а под именем «модерн». Все что угодно в свое время может быть названо современным (modern). Однако, собственно «современным» мы называем нечто актуальное, идущее в ногу со временем, превосходящее прошлое не только во временном или хронологическом смысле.

Итак, как понять, что является, а что не является современным в нынешнем искусстве – современным не только в буквальном смысле слова? Для этого не существует правил, принципов, методов. Это зависит или от вкусов или от игры в термины. Разные определения стилистики «современного», модерного предлагались в каждом поколении с тех пор, как это слово вошло в употребление в приложении к живописи и скульптуре (в смысле отличном от временного), и ни одно не прижилось. Не стало общепризнанным и не одно из определений, предложенных сторонниками постмодерна, будь то стилистическое или какое иное.

Я возьму на себя риск предложить собственное определение модерного, современного; правда, это будет скорее объяснение и описание, а не определение в строгом смысле. Прежде всего, я предпочитаю говорить не о модерном, а о Модернистском (с прописной М) и, следовательно, обсуждать не модерное, современное, а Модернизм. Понятие «модернизм» обладает тем значительным преимуществом, что имеет более конкретный исторический смысл, смысл, который отсылает к исторически – а не только хронологически – определенному феномену: к чему-то, что имело начало и что продолжается (или уже закончилось).

То, что с уверенностью можно назвать модернизмом, возникло в середине прошлого века. И преимущественно в одной стране, во Франции: это были Бодлер в литературе и Мане в живописи; пожалуй, модернистской можно считать и прозу Флобера. (Немного позднее, и не только во Франции, модернизм возник в музыке и архитектуре, но опять-таки сначала во Франции он впервые появился в скульптуре. Еще позднее и снова за пределами Франции, он проник в танец.) «Авангард» – так вначале назывался модернизм, но к сегодняшнему дню этот термин оказался в значительной степени скомпрометирован, кроме того, он по-прежнему вводит в заблуждение. Вопреки общераспространенному мнению, модернизм/авангард не означал разрыв с прошлым. Вовсе нет. Он не ставил себе такой цели и ни разу такой разрыв не совершил – опять-таки вопреки распространенному мнению. Также не был модернизм «идеей», теорией или идеологией. Это была скорее своего рода позиция, установка: позиция и установка в отношении к стандартам и уровню – стандартам и уровню эстетического качества – и в первом и в конечном счете. А откуда брали модернисты свои стандарты и уровень? Из прошлого, то есть от лучших образцов прошлого. Но не столько из конкретных моделей прошлого – хотя и от них тоже – сколько из обобщенного прочувствования и понимания, своего рода очищенного и вылущенного эстетического качества, который демонстрируют лучшие образцы прошлого. И это было не столько подражание, сколько стремление превзойти – точно также как это было у художников Ренессанса в отношении

к античности. Верно, Бодлер и Мане гораздо больше говорили о необходимости быть современным, об отражении своего времени, чем о соответствии лучшим образцам прошлого. Однако необходимость и стремление к этому видны в том, что они действительно делали и в достаточной степени – в сохранившихся записях их высказываний. Быть современным необходимо для того, чтобы стать достойным прошлого.

Но разве и до них художники и писатели не смотрели в прошлое в поисках образцов качества? Конечно. Но дело заключается в том, как смотреть и насколько настойчиво.

Модернизм появился как ответ на своего рода кризис. Внешний аспект этого кризиса заключался в определенном смешении стандартов, вызванном романтизмом. Романтики тоже оглядывались на прошлое, предшествовавшее 18 столетию, но в конце концов в своих попытках возродить его они совершили ошибку. Архитектура была той сферой, где данные попытки возрождения проявились наиболее очевидно. Модернистская архитектура не была рабским подражанием, чем-то никчемным, как о ней иногда думают, и все же у нее был существенный недостаток: она могла выглядеть как архитектура прошлого, но не выдерживала сравнений с ним по качеству. Она не была в достаточной степени переработана более поздним опытом или переработана в верном направлении; как могли бы сказать Бодлер и Мане, она не была до-

статочно современна. В конце концов это привело к повсеместной академизации искусств, за исключением музыки и прозы. Академизация – это не то, чем занимаются в академиях; академии существовали задолго до академизации и 19 столетия. Академизм состоит в тенденции слишком доверять средствам какого-либо искусства. Результатом становится нечто расплывчатое: слова становятся неточными, краски приглушенными, источники звука – слишком неуловимыми. (Фортепиано, скрывающее свою струнную природу, было романтическим инструментом par excellence; но именно потому, что во времена романтиков оно претворяло само это рассеяние в прекрасную музыку, фортепиано превращало расплывчатость в своего рода новый вид точности.)

Модернистская реакция против романтизма состояла отчасти в новом исследовании средств поэзии и живописи, в ударении на точности, на конкретном. Но прежде всего модернизм настаивал на восстановлении стандартов [качества], и выполнял он эту задачу путем более критического и менее благоговейного подхода к прошлому ради того, чтобы придать ему больше подлинной актуальности, сделать более «современным». Он заново утверждал прошлое новым способом, множеством новых способов. И именно вследствие этого нового утверждения равновесие между соревнованием и подражанием в невиданной прежде мере было нарушено в пользу соревнования – но только по необходимости, вызванной вновь утвержденными и обновленными стандартами.

Обновление, новизна – новизна как нечто желаемое и искомое – стали пониматься как признак модернизма. И все же все великие и сохраняющие свое значение модернистские творцы были в сущности новаторами по необходимости, были ими только потому, что вынуждены были ими быть – ради качества, ради самовыражения, если угодно. Дело не только в том, что некоторая доля новаторства всегда была неотъемлема от эстетического качества, превосходящего определенный уровень; дело еще и в том, что модернистское стремление к новизне вынуждено было быть или казаться более радикальным и далекоидущим, чем прежние инновации были или казались – к этому модернистов вынуждал имевший место кризис стандартов. Почему все происходило именно так, я не могу здесь подробно объяснить; это увело бы меня слишком далеко от темы и потребовало бы чрезмерного теоретизирования. В данный момент замечу одно – через относительно небольшой период времени инновации модернизма стали выглядеть все менее и менее радикальными и почти все они в конечном счете вошли в историю высокого искусства Запада, в одном ряду с пьесами Шекспира и картинами Рембрандта.

Этот бунт, эта революция, с которыми ассоциируется модернизм, имели как положительные, так и отрицательные причины. Но последних было гораздо больше первых. Да, восстание, бунт действительно неотъемлемы от модернизма, но они совершались исключительно в интересах эстетических, а не в политических целях. То, что некоторые модернисты вели чуждый условностям образ жизни, в данном случае к делу не относится. (Модернизм, авангард не следует отождествлять с богемой, которая существовала еще до эпохи модернизма, в Лондоне 18 века на Граб-стрит, в Париже 1830-х, если не еще ранее. Некоторые модернисты жили более-менее богемно; намного большее их число не имели с богемой ничего общего. Вспомним об импрессионистах, о Малларме, о Шенберге, о размеренной жизни Матисса и Т. С. Элиота. Дело не в моих симпатиях к размеренной жизни или антипатиях к богеме, я просто констатирую факт.)

Теперь я хочу несколько подробнее остановиться на том, как возник модернизм в живописи. К предшественникам модернизма следует отнести прерафаэлитов (а еще до них, как своего рода прото-прото-модернистов можно рассматривать немецкую группу «Назарейцы»). Прерафаэлиты в значительной степени предвосхитили Мане (с которого собственно и начинается модернистская живопись). Ими двигало разочарование в современной им живописи, убеждение что ее реализм не был достаточно истинным. Пожалуй, именно это стремление к истине заставляло их критиковать современную им живопись за то, что краскам не позволялось говорить ясно и честно, что они приглушались полутонами и тенями. Об этом говорят не их речи, а само их искусство с его яркими, откровенными цветами, которые даже более характерны для живописи прерафаэлитов, чем их детальный реализм (которому ясные цвета были необходимы в любом случае). И называли они себя прерафаэлитами, оглядываясь на откровенные, квазинаивные цвета и на квазиневинный реализм итальянского искусства 15 века. Они были не первыми художниками, которые заглядывали в далекое прошлое, не останавливаясь на недавнем. В конце 18 века, во Франции, Давид поступал также, когда обращался к античности, а не к непосредственно предшествовавшему ему рококо; и художники Ренессанса опирались на античность, а не на готику. Новым была настойчивость, с какой прерафаэлиты обращались к далекому прошлому. И именно эта особого рода настойчивость была всегда характерна для собственно модернизма.

Мне неизвестно, насколько хорошо Мане знал прерафаэлитизм. Но и он, десятью годами позже них, когда начинал как художник, был глубоко разочарован современной ему живописью (это было в конце 1850-х). Но он был более настойчив, чем прерафаэлиты, в преодолении того, что его не удовлетворяло и поэтому его деятельность имела более глубокие последствия. (Начиная с 17 столетия и далее, в Англии было предвосхищено чрезвычайно много – в культуре, в искусстве, а также в полити-

ке и социальной жизни, но доводить эти предвосхищения до конца чаще всего предоставлялось другим.) Увидев в Лувре «Веласкеса» (как считается сегодня, картина принадлежит кисти зятя Веласкеса, Мазо), он отметил, как «чист» ее цвет в сравнении с «выпаренной и высушенной» современной живописью. Это «выпаренностью и высушенностью» живопись была обязана той же приглушенности красок, серо-коричневым полутонам и светотени, против которых возражали прерафаэлиты. В поисках новых путей Мане обратился к более близкому, чем они, прошлому, чтобы освободить свое искусство от «бремени» тех «полутонов», которые делали живопись «выпаренной и высушенной». Ему понадобилось вернуться только к Веласкесу, чтобы начать, а затем к еще более позднему художнику, другому испанцу – Гойе.

Импрессионисты, следуя за Мане, оглядывались на венецианцев – в той мере, в какой они оглядывались назад; на венецианцев оглядывался и Сезанн, этот полу-импрессионист. Опять-таки, то, на что они ориентировались в прошлом, был цвет, более теплый и открытый цвет. Как и прерафаэлиты, как многие другие в то время, импрессионисты обращались к истине в природе, а природа в ясные дни сияла теплыми цветами. Но за всеми этими призывами, объяснениями, за рационализацией стояло «простое» стремление к качеству, к эстетической ценности и совершенству ради них самих, как к самоцели. Искусство для искусства. Модернизм утвердился в живописи начиная с импрессионистов, а вместе с ними и принцип «искусство для искусства». Ради этого же модернисты, шедшие за импрессионистами, были вынуждены забыть об истине в природе. Они были вынуждены выглядеть еще более эпатажно новыми – Сезанн, Гоген, Ван Гог и все модернистские живописцы после них – ради эстетической ценности, эстетического качества и ни для чего более.

Но я еще не закончил свой экскурс в историю модернизма с его определением. И теперь перехожу к самой важной части этого наброска. Модернизм следует понимать как усилие по поддержанию status quo, как непрекращающуюся попытку отстоять эстетические стандарты перед лицом угрозы – а не просто как реакцию на романтизм. Как ответ, в конечном счете, на вечно существующую опасность. Художники во все времена – несмотря на видимость противоположного – стремились к эстетическому совершенству. То, что выделяет модернизм, что дает ему его место и тождественность в наибольшей степени – это его обостренное чувство опасности, которой подвергается эстетическая ценность. Опасности со стороны социального и материального окружения, со стороны нравов эпохи, со стороны того, что выражается в требованиях нового и открытого культурного рынка, требований обывателя. Модернизм возникает в середине 19 века, когда этот рынок не просто возникает – он возник задолго до того – но стабилизируется и начинает доминировать, не имея серьезной альтернативы.

Теперь я готов предложить комплексное и четкое определение модернизма: суть модернизма состоит в непрекращающемся стремлении предотвратить упадок эстетических стандартов, вызванный относительной демократизацией культуры в условиях индустриализации; принципиальная и сущностно важная логика модернизма заключается в поддержании уровня, достигнутого в прошлом, перед лицом сопротивления, неизвестного прошлому. Тем самым, все предприятие модернизма в целом, во всех его проявлениях, можно считать основанным на взгляде назад. Это может показаться парадоксальным, но реальность насквозь пронизана парадоксами, она практически конституируется ими.

То, как я понимаю модернизм, также предполагает, что постоянные попытки поддерживать стандарты и уровень искусства вызвали разделявшееся все большим и большим количеством людей понимание того, что искусство, эстетический опыт более не нуждается в оправдании иначе как в своих собственных терминах, что искусство это самодостаточная цель, а эстетика – автономная ценность. Было признанно, что искусство не должно учить, не должно никого и ничто превозносить и прославлять, не должно ничему «способствовать»; что оно может держать себя на расстоянии от религии, политики и даже морали. Все, что оно должно – это быть хорошим

искусством. Такое понимание сохраняет свое значение. В данном случае неважно, что оно по-прежнему не разделяется всеми, или разделяется скорее бессознательно; что концепция искусства для искусства по-прежнему вызывает осуждение. Она остается в силе и на самом деле всегда была верна. Она всегда была основополагающим принципом искусства, но только модернизм стал высказывать ее открыто.

Но вернемся к постмодернизму. Прошлой весной, встретившись с одним другом и коллегой на конференции по постмодернизму, я спросил его, каким определением этого понятия пользуются здесь. Это искусство, которое больше не является самокритическим, ответил он. Мне стало не по себе. Никто иной как я сам двадцать лет назад написал, что самокритицизм является отличительной чертой модернизма. Ответа друга заставил меня понять то, что я не понимал прежде, а именно, насколько недостаточно такое понимание модернизма/модерна. (Только по случайности я не догадался спросить моего друга – а как самокритическое искусство можно отличить от таковым не являющегося? Но в любом случае, мы оба понимали, что это различие не имеет отношения к различию между абстрактным и фигуративным, также как мы оба понимали, что модерн не может быть сведен к конкретному стилю, методу или направлению искусства.)

Если определение модернизма/модерна, предложенное мной, имеет

какой-то смысл, то в слове «постмодернизм» главным является «пост». Единственным, единственно правомерным вопросом является вопрос о том, что же это, что приходит после и заменяет модерн; причем опять-таки не в хронологическом смысле, а в смысле истории стилей. Но бесполезно, как я уже говорил вначале, спрашивать об этом критиков и журналистов, говорящих о «постмодернизме» (в их числе и мой друг); между ними слишком мало согласия и они слишком полагаются на туманные обобщения. И в любом случае среди них нет никого, чьему глазу я доверял бы.

В заключении я хотел бы позволить себе сказать всем этим людям, что я думаю о том, какой смысл они вкладывают в слово «постмодернизм». А именно, мне кажется, что я понял их мотивы, хотя гадать о мотивах не очень принято. Тем не менее, я чувствую необходимость сделать это, к этому меня вынуждает само существо дела.

Как я уже говорил, модернизм был вызван к жизни новыми мощными угрозами эстетическим стандартам, угрозами, которые возникли или закончили формироваться к середине 19 века. Романтический кризис, как я его назвал, был, как теперь можно предположить, выражением этой новой ситуации и в определенной степени выражением самих этих угроз, в той мере, в какой они вызывали инфляцию стандартов. Не будь этих угроз, которые исходили преимущественно от новой публики, принадлежащей к среднему классу, не было бы и такого явления как модернизм. Опять-таки, как я уже говорил, модернизм – это усилие по поддержанию status quo, усилие по борьбе с постоянной опасностью. Угрозы не исчезли, они также сильны как были всегда. А сейчас они, возможно, стали еще сильнее, поскольку оказались замаскированы, скрыты. Всякого, кто о них говорит, сразу зачисляют в филистеры. Угрозы по-прежнему налицо, но о них едва ли говорят. Ныне эти угрозы эстетическим стандартам, качеству исходят изнутри, от поклонников передового искусства. «Передовое» обычно понимается как понятие, близкое понятию «модернизм», но эти поклонники считают, что модернизм уже не является достаточно передовым; что он должен быть продвинут, продвинут до «постмодернизма», что он не будет поспевать за временем, если будет озабочен такими вещами как стандарты и качество. Я не манипулирую фактами ради красного словца; достаточно взглянуть, что «постмодернистам» нравится, а что не нравится в актуальном искусстве. И станет явным, я полагаю, что они представляют более опасную угрозу для высокого искусства, чем представляли ее филистеры прошлого. Это обновленный вариант филистерских вкусов, обновлен он за счет того, что пытается казаться своей противоположностью и упакован в высокопарный жаргон арт-критики. Посмотрите, как это жаргон распространен сегодня – в Нью-Йорке, Париже, Лондоне, да, пожалуй, и в Сиднее. Обратите внимание, насколько в последнее время оказались скомпрометированы понятия «передовое» и «авангард». В основе всего этого – дефективный глаз людей, вовлеченных в эти процессы; у них плохой вкус в отношении визуального искусства.

Создание выдающегося искусства всегда дело нелегкое. Но в эпоху модернизма восприятие этого искусства является еще более сложным делом, чем его создание, а удовлетворение и радость от лучших образцов нового искусства добывается ценой большего напряжения. В последние 130 лет лучшие образцы новой живописи и скульптуры (а также новой поэзии) в момент своего появления представляли собой вызов и испытание для любителей искусства – вызов и испытание, которого они не требовали ранее. Однако и потребность в развлечении никуда не исчезла, она всегда существует. Эта потребность угрожала и будет угрожать стандартам качества. (До середины 19 столетия ситуация была, по-видимому, другой.) То, что потребность в развлечении выражается разными способами, только доказывает ее неустранимость. «Постмодернистские» дела – это ее один пример данной потребности. Но главное – это возможность оправдаться за любовь к менее требовательному искусству без того, чтобы тебя назвали ретроградом и реакционером (а это главное, чего бояться новомодные филистеры от «продвинутости»).

Страсть к развлечению проявилась в кругах, близких к авангардному искусству, впервые с Дюшаном и дада, а затем в некоторых аспектах с сюрреализмом. Но совершенно откровенно ее стал выражать поп-арт. С тех пор это открыто выражаемое стремление наличествовало во всех формах и трендах якобы продвинутого искусства. Хочу отметить, что в этой последовательности трендов с самого начала происходило отступление от высокого к более низкому качеству; именно в этом отношении состояние современного искусства вызывает тревогу: происходит отступление от выдающегося к второсортному, прославление второстепенного как выдающегося, или же провозглашение того, что между ними нет особой разницы. Не то чтобы я презирал второстепенное, вовсе нет. Но если исчезает выдающееся искусство, второстепенное тоже деградирует. Если высочайший уровень качества уходит из практики искусства, из вкусов и восприятия, то и более низкий уровень еще более снижается. Так было всегда и я не вижу, чтобы в этом отношение что-либо изменилось.

Категория «постмодернизм» возникла и распространилась в той же самой обстановке вкусов и мнений, ориентированных на развлечение, в которой расцвели поп-арт и его последователи. Это по большей части попытка выдать желаемое за действительное; те, кто говорят о постмодернизме, с чрезмерной поспешностью приветствуют эту концепцию. Да, если модерн/модернизм

завершился и с ним покончено, значит это конец и говорить больше не о чем. Однако история не остановит свой ход, и мы, критики и журналисты, будем следовать за ней. Но я склонен полагать, что модернизм не завершен, особенно в живописи и скульптуре. По-прежнему создается искусство, бросающее вызов страсти к развлечению и облегченности и предъявляющее высокие требования к вкусу (требования тем более трудные, что способны ввести в заблуждение: лучшие образцы нового искусства последних лет необычны в том смысле, что ориентированы на меньшую спектакулярность, чем лучшие образцы нового искусства модернизма). Модернизм, в той мере, в какой он состоит в поддержании высочайших стандартов, продолжает жить – продолжает жить перед лицом этого [описанного выше] концептуального обоснования (rationalization) снижения уровня стандартов.

База:

1. МОДЕРНИЗМ НЕ ОЗНАЧАЛ РАЗРЫВ С ИСКУССТВОМ ПРОШЛОГО. МОДЕРНИЗМ ЭТО УСТАНОВКА В ОТНОШЕНИИ К СТАНДАРТАМ И УРОВНЮ ЭСТЕТИЧЕСКОГО КАЧЕСТВА, ВЗЯТЫХ ИЗ ПРОШЛОГО, ЭТО СТРЕМЛЕНИЕ ИХ ПРЕВЗОЙТИ.

2. МОДЕРНИЗМ ПОЯВИЛСЯ КАК ОТВЕТ НА КРИЗИС СМЕШАННЫХ СТАНДАРТОВ КАЧЕСТВА, ВЫЗВАННЫЙ РОМАНТИЗМОМ.

3. МОДЕРНИЗМ СТРЕМИЛСЯ К ТОЧНОСТИ, К КОНКРЕТНОМУ В ПРОТИВОВЕС АКАДЕМИЗМУ, КОТОРЫЙ ПОГРЯЗ В РАСПЛЫВЧАТОСТИ, СЛИШКОМ ДОВЕРЯЯ СРЕДСТВАМ ИСКУССТВА ПРОШЛОГО.

4. МОДЕРНИЗМ НАРУШИЛ РАВНОВЕСИЕ МЕЖДУ СОРЕВНОВАНИЕМ И ПОДРАЖАНИЕМ В ПОЛЬЗУ СОРЕВНОВАНИЯ.

5. СОРЕВНОВАНИЕ СТАЛО ОПРЕДЕЛЯЮЩЕЙ ИНТЕНЦИЕЙ МОДЕРНИЗМА, ПО НЕОБХОДИМОСТИ ВЫЗВАННОЙ ВНОВЬ УТВЕРЖДЁННЫМИ И ОБНОВЛЁННЫМИ СТАНДАРТАМИ.

6. КРИЗИС СТАНДАРТОВ, СОЗДАННЫЙ В РЕЗУЛЬТАТЕ РАБОТЫ АКАДЕМИЗМА, СПРОВОЦИРОВАЛ МОДЕРНИСТСКОЕ СТРЕМЛЕНИЕ К НОВИЗНЕ.

7. МОДЕРНИЗМ – ЭТО УСИЛИЕ ПО ПОДДЕРЖАНИЮ ЭСТЕТИЧЕСКИХ СТАНДАРТОВ ПЕРЕД УГРОЗОЙ, ИСХОДЯЩЕЙ СО СТОРОНЫ СОЦИАЛЬНОГО И МАТЕРИАЛЬНОГО ОКРУЖЕНИЯ (НРАВОВ ЭПОХИ, ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЫНКА, ТРЕБОВАНИЙ ОБЫВАТЕЛЯ).

8. В НАСТОЯЩИЙ МОМЕНТ УГРОЗЫ ЭСТЕТИЧЕСКИМ СТАНДАРТАМ ИСХОДЯТ ИЗНУТРИ, ОТ ПОКЛОННИКОВ САМОГО «ПЕРЕДОВОГО» ИСКУССТВА.

9. ВОСПРИЯТИЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ИСКУССТВА ЯВЛЯЕТСЯ БОЛЕЕ СЛОЖНЫМ ДЕЛОМ, ЧЕМ ЕГО СОЗДАНИЕ.

10. ПОТРЕБНОСТЬ В РАЗВЛЕЧЕНИИ УГРОЖАЕТ СТАНДАРТАМ КАЧЕСТВА.

11. СТРАСТЬ К РАЗВЛЕЧЕНИЮ ВПЕРВЫЕ ПОЯВИЛАСЬ У ДЮШАНА И ДАДА, А ТАКЖЕ В СЮРРЕАЛИЗМЕ, НО НАИБОЛЕЕ ОТКРОВЕННО ЕЁ СТАЛ ВЫРАЖАТЬ ПОП-АРТ.

12. ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ СУЩЕСТВОВАТЬ ЛЕГАЛЬНО, СТРАСТЬ К РАЗВЛЕЧЕНИЮ СМЕЩАЕТ СТАНДАРТЫ: ВТОРОСТЕПЕННОЕ ПРОВОЗГЛАШАЕТСЯ КАК ВЫДАЮЩЕЕСЯ, ИЛИ ЖЕ МЕЖДУ НИМИ НЕ ВИДЯТ РАЗНИЦЫ.

13. ЕСЛИ СТАНДАРТЫ КАЧЕСТВА ВЫСОКОГО ИСКУССТВА СНИМАЮТСЯ, ОТ ЭТОГО В РАВНОЙ МЕРЕ СТРАДАЕТ И ВТОРОСТЕПЕННОЕ ИСКУССТВО.

10). Вкус

Запись выступления Гринберга
в Университете Западного Мичигана
18 января 1983 года.

Клемент
Гринберг

Итак, вкус! «Вкус» – это слово, приобретшее плохую репутацию в 19 веке. Оно было на хорошем счету в веке 18, когда такие философы как Кант и английские эстетики принимали как само собой разумеющееся, что данная способность проявляется в восприятии искусства и вообще, в эстетическом восприятии.

А в 19-м столетии его значение снизилось до чего-то, относящегося к пище, одежде, мебели, декору и т. п. и было в значительной степени скомпрометировано. Но сегодня, я полагаю, лучше использовать это понятие, а не понятия «эстетическое суждение», «способность вкуса», «способность» и, следовательно, оно должно быть реабилитировано, потому что пусть мы и не можем дать ему определения, мы знаем, что он существует. К тому же в его звучании есть аромат чего-то старомодного, а это мне особенно нравится. И еще – вкус относится к сфере интуиции, а никто до сих пор не знает как она действует. Ни психологи, ни философы не смогли разобраться в закономерностях интуиции. Точно также никто до сих пор не смог разложить по полочкам искусство и эстетический опыт. Правда говорят (особенно часто сегодня) о колебаниях вкуса, об изменениях вкуса и т. п. Но подлинный вкус не колеблется, не изменяется. «Колебания вкуса» – это что-то ненормальное. Истинный вкус, подлинный вкус развивается, расширяется, растет. Он изменяется только в той мере, в какой корректирует сам себя, истинный вкус. И это не происходит произвольно, а является частью процесса его развития. Развитие означает все большую открытость, разносторонность, включение в большей мере, чем исключение. С ходом жизни, по мере того как вы становитесь старше, вы видите все больше и больше искусства и постепенно вы понимаете, что любите искусство все

больше и больше, причем не потому, что снижаете свои требования. Да, вкус делается более утонченным. По мере его развития многое перестает удовлетворять и все же, парадоксальным образом, он становится более открытым. Открытым в следующем смысле: вы воспринимаете, скажем, скульптуру Индии также – в общем и целом – как воспринимаете современное искусство, или искусство старых мастеров, или любое другое искусство. Воспринимаете, как хочется полагать, с той же самой искренностью.

Одной из опасностей, которые грозят искусству и вкусу, является та неправда, которую вы можете сказать себе об оценках, которые выносит ваш вкус или, если выразить это по-другому, о выводах, к которым приходите на основании вашего вкуса и неправда, которую можете сказать другим. Вы говорите, что Рафаэль был великим художником не потому, что видите это сами, а потому, что вам сказали об этом или вы прочитали об этом где-то; вы смотрите на Рафаэля, может быть не на лучшую его работу, и говорите: «Да, она великолепна, поскольку Рафаэль такой прославленный художник, знатоки говорят – он великолепен». Это один из худших способов восприятия искусства, будь то на начальной стадии или нет. С другой стороны, если специалист говорит, что чье-то произведение замечательно, а вы сами не видите этого, то очень полезно (и даже почти обязательно) снова обратиться к этому произведению и рассматривать его снова и снова. Вы можете все же решить, что данная конкретная работа Рафаэля несвершена, но по крайней мере вы попытались ее понять и будете честны, и прежде всего честны перед самим собой. Я знал коллекционеров, имевших в собрании работы Пикассо, но на самом деле предпочитавших Нормана Рокуэлла. Если бы они были честны перед самими собой, это было бы лучше для искусства; и дело не в том, что я считаю Рокуэлла незначительным художником, я назвал это имя только потому, что его все знают. Он не был таким уж плохим художником, просто в данном случае не это важно; существенно то, что некоторые люди лгут себе таким образом и я не думаю, что это в общем и целом хорошо сказывается на искусстве.

В западном мире вкус функционировал обычно совершенно нормальным образом, если так можно сказать. Сопротивление модернистскому искусству, – конфликт между существовавшим, «развитым» вкусом и этим новым искусством, которое оказалось лучшим искусством своего времени, – начавшееся одновременно с появлением модернизма, как таковое было новым, но сам вкус действовал нормальным образом, можно даже сказать он был честным перед самим собой. Можно сказать, что люди, сопротивлявшиеся модернизму, не приложили к этому достаточно усилий, и я соглашусь. Но потом, через поколение или около того, каждая стадия модернизма в живописи и скульптуре, а также в других искусствах, доказала свое превосходство и так или иначе сопротивление постепенно сошло на нет. Но уже существовала ошибочная манера – я не стал бы называть это ошибкой – отрицать то или иное течение в искусстве в целом, вместо того чтобы рассматривать каждое произведение отдельно. Была «классификация» – это случились с импрессионистами, сначала их отрицали огульно, без разбору, а потом пожалуй также огульно восхваляли. Эта «ошибка», эта манера подходить к искусству в общем, категорично, с готовой классификацией – не самое удачное слово – сегодня сохраняет свою силу как никогда ранее. У нее есть причины и своя история, врядли кто-нибудь из присутствующих здесь прожил достаточно долго, чтобы быть личным свидетелем этой истории. Мало кто знает, что модернизм как идея, как комплексное понятие, понятие авангарда, передового искусства, действительно получил широкое, общее признание только к концу 1950-х – началу 1960-х. И это было связано прежде всего с глорификацией Поллока. Поллок действительно стал известен около 1960 года, его картины стали продаваться только тогда, к тому времени, когда он был мертв уже полтора десятилетия. Это был своего рода поворотный пункт. Одновременно с этим, в 59-м, 60-61 годах что-то похожее на триумф испытал Барнетт Ньюман.

Поллок впервые получил признание со стороны коллег-художников и публики, когда стал применять метод «all-over»[1], брызгать и разливать краску, и это было воспринято как разрыв с искусством, каким оно было прежде. Его живопись понималась как неконтролируемое извержение, не имеющее ничего общего с живописью как таковой, живописью как дисциплиной; это не было связано с вопросом «нравится или не нравится», но, в конечном счете, его имя продолжало привлекать внимание. Его имя стало притчей во языцех даже до того, как он прославился, и это было в общем-то правомерно: Поллок это большое имя и – не миф, не легенда – но большая репутация. После первых двух выставок Ньюмана в Нью-Йорке в 50-м и 51-м годах, я помню, как некоторые из общавшихся с ним художников спрашивали меня – не думаю ли я, что Ньюман может убить живопись, что это грозит ей смертью, что это страшнее, чем Поллок? Что будет с живописью, если этот способ создавать картины утвердиться, получит признание? В общем, Ньюман сделал следующую свою выставку только через 8 лет. Она состоялась в 59-м году и по определенным причинам его успех был предопределен. Эта выставка сделала ему имя и его стали считать великим художником. На самом деле его опыт положил начало школе минимализма, как об этом говорят сами некоторые минималисты. На данные события наложился взлет, прорыв 1962-го, появление

[1] Стиль, при котором на полотне не выделяются центр и периферия композиции, и каждая часть не является более важной, чем любая другая, то есть происходит отказ от традиционного представления о композиции, как определенном соотношении частей полотна. Кроме того, изображение не приводится в соответствие с формой полотна, а напротив, полотно зачастую обрезается так, чтобы соответствовать изображению. – Прим. пер.

второго поколения абстрактного экспрессионизма. События между февралем и маем 1962-го были подобны вспышке, опьянению; это были действительно драматические события, я говорю «драматические» не для красного словца, и они тоже изменили мнения людей, разбирающихся в искусстве; а по некоторым причинам европейский (особенно французский) эквивалент абстрактного экспрессионизма – «l'art autre», ташизм – прогремел в это же время, в начале 60-х. В общем, репутация художников первого поколения абстрактного экспрессионизма взлетела вверх очень быстро, но в 62-м господствующим направлением в этой стране стал поп-арт – второе направление американского искусства, завоевавшее популярность в Европе.

Из произошедших событий и из опыта искусства, вовлеченного в них, были сделаны определенные выводы. Стало понятно – это понимание стало характерно для гораздо большего количества людей, чем ранее – что в общем и целом лучшее искусство предшествующих трех четвертей века было модернистским, авангардным. Некоторым это было ясно и раньше, но в начале 60-х это понимание внезапно стало всеобщим и молодежь впервые приняла его как нечто само собой разумеющееся. С этим больше никто не спорил. Затем успех Поллока и Ньюмена содействовал пониманию того, что успех модернизма в прошлом был связан с громадным преимуществом в том, что касается вкуса. Что он был ни с чем не сравним, что он был нов, нов, и еще раз нов и что возможно – это принималось скорее бессознательно или подсознательно – оставить след в истории искусства, вызывая шок и сопротивление, создавая нечто неожиданное. И создавая это, прибегая к зрелищным методам. А вот что касается поп-арта, то я не думаю что он является продуктом подобных умозаключений. Я думаю, что поп-арт был просто – и не просто – бунтом против «трудного искусства» (hard art). Я остановлюсь на этом подробнее позже. Но затем все – минимализм, концептуализм, интер-медиа, перформанс, живопись узоров (pattern painting) – стремились быть ни на кого не похожими. Это было гарантией попадания в историю искусства. В этом не было корыстных мотивов. Все художники, кого я знаю, конечно, все они хотят жить как другие нормальные люди, но прежде всего они хотят остаться в истории искусства. И это тоже скорее нормально, я полагаю.

Отчасти логика и последовательность трендов и веяний моды (я называю это модой сознательно), подобных поп-арту, новому фотореализму, неоэкспрессионизму исходит из того, чтобы оглянуться на новое искусство, которое непосредственно предшествовало вам, которое что-то из себя представляло, было важным и ценным само по себе. Фотореализм, в сущности, говорит: «Мы собираемся шокировать, совершая то, что было предано анафеме с середины 19 века. Мы

собираемся приблизиться к природе, приблизиться так, как это делает фотография, мы знаем, что это ужасно и именно поэтому мы собираемся сделать это». Или возьмем живопись узоров, декоративную живопись узоров (которую кстати неверно понимают сегодня, поскольку все знают, что быть декоративным это плохо, забывая о Матиссе, о Поллоке, о множестве других модернистских художников прошлого, которые подвергались критике за декоративность), она вслед за фотореализмом говорит: «Мы углубимся в декоративность в ее наиболее декоративных, наиболее элементарных формах из когда-либо существовавших. Мы будем изображать паттерны просто потому, что это тоже всегда предавалась анафеме, когда дело касалось создания картин». Сегодня каждый тренд так или иначе оглядывается на предшественников, так складываются моды в мире современного искусства. Но ущерб это приносит не столько искусству – хорошее, выдающее искусство появлялось в прошлом, возникает и сегодня. Ущерб это приносит вкусу, вкусу предположительно продвинутого арт-мира, той его части, которая интересуется актуальным искусством. Не осознавая того, стало само собой разумеющимся, что судить об искусстве надо на основании разряда, к которому оно принадлежит. Если оно не принадлежит к «новому», «экспериментальному» искусству (ненавижу это слово – «экспериментальное»), если оно недостаточно новое в откровенной, очевидной манере, то к нему относятся с пренебрежением. Джон Рассел из «Нью-Йорк Таймс», к которому я очень хорошо отношусь как к человеку, но не считаю выдающимся критиком, может написать, скажем, о Дарби Баннарде что-то вроде: «Это у него хорошо и это хорошо, но кажется он повторяется, кажется он устарел». Сегодня устаревание не является валидным эстетическим критерием. На этом основании нельзя судить, является ли искусство хорошим или плохим. Искусство, которое не является остро современным, может быть не менее хорошим, чем появившееся недавно. (Здесь возможны оговорки, но я не буду сейчас на этом останавливаться.) Нельзя отрицать произведение искусства на основании повторяемости. Существует определенная степень повторяемости, после которой она ухудшает искусство, но повторяемость сама по себе не является решающим критерием качества работы.

Еще одно, прежде чем я вернусь к обсуждению подлинного вкуса. Что меня поражает, удивляет может быть больше остального, так это терпение, проявляемое аудиторией нового искусства в отношении скуки. Пример тому – концептуализм, квази-концептуализм, отчасти минимализм. И именно потому, что люди испытывают скуку, они думают, что в этом искусстве что-то есть – что-то действительно есть, что они упустили – и то, что здесь есть что-то, что может быть упущено, означает для них, что такое

искусство является действительно новым и действительно важным. Если искусство увлекает их, если они хотя бы немного получают от него удовольствие, значит оно легковесно, слишком просто и является устаревшим. Я нисколько не преувеличиваю, я повторяю в данном случае слово в слово то, что слышал собственными ушами.

Но вернемся к истинному вкусу. Истинный вкус в данный конкретный момент времени в любом из искусств концентрируется на чем-то одном. Он не распределяет по категориям. Он не воспринимает по классам, жанрам и видам, он не отвергает. Я давно уже заметил, что люди не умеют смотреть на одну вещь в данный конкретный момент. Вот очень неровный художник, художник, одновременно работающий в нескольких разных направлениях, скажем, Ханс Хофманн. Его друзья-художники могут придти на его выставку, бросить на нее взгляд и махнуть рукой, сказав: «Ну, если он работает в стольких разных направлениях, он ничего не добьется ни в одном, наверно, он слишком поддается влияниям». И так далее. Тоже самое случалось с Дэвидом Смитом, еще одним неровным, великолепным художником, чьи загроможденные работами выставки напоминают зачастую что-то вроде зарослей кустарника, когда работы принадлежат к самым различным направлениям и расположены слишком близко друг к другу. Нужно приложить усилие, чтобы воспринять выставку Смита, необходимо смотреть только на одну работу в каждый данный конкретный момент – но я заметил, что мало кто готов совершать такие усилия. Человек заходит, оглядывается и говорит: «Ерунда какая-то». Именно такую реакцию в то время вызывало нечто не совсем понятное. Впоследствии, с середины 60-х, нечто непонятное, наоборот, стало синонимом хорошего искусства. Ныне стремление к новизне ради нее самой стерло различия в качестве. Помню, 20 лет назад – уже тогда – в Лондоне меня посчитали старомодным, когда я сказал, что есть хороший Поллок и есть плохой Поллок, есть хороший Ротко и есть плохой Ротко. Уже в те годы студенты Королевского колледжа искусств считали, что это различие к делу не относится. Больше не следовало смотреть на искусство с этой точки зрения и проводить такие различия. Вы покупали любые работы Поллока и любого другого художника или отвергали то или иное искусство в целом. Неумение видеть различия в качестве и практика классифицирования, восприятия искусства в терминах разряда – это искусство новое, а это не новое – вызвало к жизни, как вы все знаете, своего рода вседозволенность. Я не говорю ничего особенно нового, но некоторые вещи, я полагаю, следует повторять время от времени.

Существует даже тенденция к созданию искусства, особенно в живописи, которое является отвратительным искусством. Я имею в виду, преднамеренно отвратительным. Это звучит как противоречие в терминах, но у нас есть пример такого художника по имени Малькольм Морли (по происхождению он англичанин, но сейчас живет здесь), чья масляная живопись (его акварели доказывают, что он умеет рисовать) имеет громадный успех и продается по сногсшибательным ценам. Мне говорили, полотна с его последней выставки были проданы все. Морли конечно понимает, что он пытается создавать отвратительные картины, но когда все помешаны на новизне, это может принести успех. Что ж, в некотором смысле так и происходит. Такой уважаемый критик как Хилтон Крамер писал, что рассматривает Морли как возможно наиболее важного представителя нового экспрессионизма. Новый экспрессионизм – вот последний крик моды. Замечу в скобках – обратите внимание, с какой скоростью эти тренды сменяют друг друга. Полагают, что причина этому та, что искусство сегодня развивается быстрее, чем в прошлом, но это не так, это заблуждение, ошибка. Да, на наиболее поверхностном, наиболее внешнем уровне моды действительно сменяют друг друга быстрее, чем раньше. Они прямо теснят друг друга. Но только на этом уровне. Скажем, живопись узоров рассматривалась как самое главное два года назад. Везде писали о ней, все говорили о ценах на нее, а потом бац – пришли эти европейцы, итальянцы – Клементе, Киа, немцы – Люперц, Кифер, Базелиц (не помню имен других), американцы – Джулиан Шнабель, Давид Сале, и сделали живопись узоров неактуальной. Внезапно живопись изменилась: больше не нужно было изображать трехмерные элементы на полотне, чтобы выглядеть новым. Это была «чистая живопись» (straight painting). Живопись узоров мгновенно стала прошлым. Итальянцы, в своем желании тоже быть передовыми, ввели репрезентацию – человеческие фигуры и тому подобное и в этом нет ничего плохого, но они их просто вставили в полотно, так можно сказать, поскольку тогда это не было принято. Тоже самое относится к Шнабелю и к Сале. Кстати, итальянцы, на мой взгляд, создают не очень хорошую живопись. Я склонен полагать, что Шнабель хорошо кладет краски, но что касается живописных средств, то создавать живопись – это нечто большее, чем хорошо класть краски. Помимо этого, необходимо создавать картину, а это самое сложное, как это было и для старых мастеров, и для Поллока, и для Мондриана, и для Ньюмена – необходимо сделать картину чем-то целостным. Это не просто вопрос техники; не нужно быть знатоком технических аспектов искусства, чтобы оценить целостность произведения, чтобы оценить – является произведение «крепко сбитым» или это просто набор частей. Европейцы, Шнабель, Сале, Морли перестали «делать картину». Все что они делают – это кладут краски и может быть добавляют нечто фигуративное на прямоугольную или овальную

поверхность – не важно. Шнабель добавляет в свои полотна керамику, раковины и т. д., но это ничего не значит. Можно использовать такую технику и создавать выдающееся искусство, но проблема Шнабеля в том, что помещая в картину керамику, он чаще всего делает это в академической манере, следуя поллоковскому принципу «all-over».

Уже в случае с «чистой живописью» видно, что исчезла необходимость создавать картины. Я скорее предпочел бы видеть те нелепые скульптуры, что так часто выставляют на Уитни Биеннале и в Сохо. По мне это не так ужасно, как видеть людей, которые рисуют, не создавая картин. Я думаю: «Господи боже мой, и я бы так смог»; хотелось бы мне наслаждаться такой свободой. 30 лет назад не было никакой проблемы рисовать абстракцию, достаточно было совместить нечто на полотне или бумаге. Ныне же Шнабелю и европейцам, новым экспрессионистам, достаточно выглядеть новыми – и они являются новыми; со всеми своими академическими элементами их произведения являются новыми в невиданной ранее мере. Ныне все исчерпывается новизной: люди говорят мне: «Это что-то новое. Это что-то новое». Сегодня это играет главную роль.

Сегодня ситуация с искусством, с созданием искусства приняла необычный оборот. Со времени Мане, с 1860-х, новое искусство, которое сразу привлекало к себе наибольшее внимание [публики], не являлось выдающимся искусством. Все художники и скульпторы, все писатели – как свидетельствует пример Т.С. Элиота, все композиторы, кто сразу стали популярны, не сохранились в истории. (На это редко обращают внимание.) Таковы факты. Я не утверждаю, что так и должно быть, но факты остаются фактами. И те, кто получали быструю славу, были в центре внимания публики, когда речь шла об актуальном искусстве. Таково было положение вещей со времен Мане, с 1860-х. Тем временем лучшие образцы нового искусства обретались как бы в тени, почти вне поля зрения. Это тоже факт. Оглядываясь назад, видно как одно влечет за собой другое. Считается, что Пикассо познал успех почти сразу и т.д.; но это не так. Дега как-то в конце 1890-х обронил фразу: «В наше время успеха не добиться». Так же мог бы сказать и Пикассо. И Матисс. И Поллок. И Ньюмен. И Дэвид Смит. И Энтони Каро. В наше время, то есть когда нам было 40, 35 или 50, в наше время мы не могли получить успех, «Dan notre temp on n'arrive pas». Сегодня это также верно, как и прежде. Но у искусства есть своя злая ирония. И это одна из многих прочих вещей, за которые мы искусство и любим. Где-то с середины 1960 стало общепринятым мнение, что мы – любители искусства – не должны повторять прошлые ошибки в отношении нового, передового искусства. Мы должны всячески его приветствовать. Ничто не должно рассматриваться слишком новым, скандальным, шокирующим до такой степени, чтобы мы не приняли его и, по возможности, не купили. Это стало своего рода правилом, и оно сохраняет свою силу и сегодня. «Я не собираюсь вести себя как замшелый ретроград, я буду идти в ногу со временем. Оставим позади 50 лет бесконечных ошибок, которые арт-мир совершал со времен Мане, даже больше 60 лет ошибок. Не будем повторять их! Не попадемся в эту ловушку опять. Если нечто достаточно ново, значит это хорошо. А если это не является чем-то новым, значит это академизм, и он должен быть отвергнут. Мы больше не будем сходить с ума по Бугро, мы больше не будем сходить с ума по Жерому». Бог мой, Жером был не таким уж плохим художником, когда оставался на втором плане. И вот теперь вследствие такой установки отвергается лучшее в новой живописи, потому что злая ирония искусства сделала так, что лучшая новая живопись развивается, не бросаясь в глаза. Она развивается в виде того, что называется «чистая живопись», в виде того, что называется «чистая скульптура» (straight sculpture). Да, это преимущественно абстракция, но не только. Однако ее открытия не бросаются, так сказать, в глаза. Она выглядит слишком устаревшей для таких, как Джон Рассел, кто не умеет смотреть достаточно пристально. Так что сегодня создается относительно много замечательного нового искусства, в том числе создается и молодыми художниками тоже. Любопытно, что среди художников

как никогда много женщин. И я говорю это не для того, чтобы угодить феминисткам, присутствующим сегодня в аудитории.

Но как я уже говорил, искусство сегодня развивается медленнее, чем прежде. Все эти веяния и моды, которые находятся на авансцене, не они составляют глубинную историю искусства, которую образуют Мане, импрессионисты, постимпрессионисты, фовисты, кубисты, абстрактные импрессионисты, группа De Stijl. Да, все эти веяния и моды, все эти «радикальные» вещи – все это пена, которая существует с 1850-х. И качество этой пены ухудшается, поскольку раньше к ней принадлежали хорошие художники вроде Жерома, Месонье, даже Ландсира и других, кто были не так уж плохи, по крайней мере пока не требовали к себе слишком большого внимания. Да, сегодня подспудные течения подлинного искусства сменяют друг друга медленнее, чем когда-либо с 1820-х. Главные тренды – мне не нравится слово «главные» в данном контексте, но я сохраняю за ним все его значение, – теперь медленнее исчерпывают себя в качестве лидирующих движений для амбициозных, серьезных, молодых художников. Абстрактный экспрессионизм лидировал 20 лет, фовизм – пять, кубизм – лет 12. 60-е же остаются с нами уже 22 года – я считаю все искусство, начиная с поп-арта и далее, принадлежащим к 60-м. Искусство в глубине своей, лучшее искусство раскачивается медленно, если так можно сказать. Я

не имею ничего против данного положения вещей, то есть это не является ценностным высказыванием, но оно раскачивается медленно. 60-е годы по-прежнему продолжают оставаться с нами! Это не самое важное, что я хотел сказать, но я закончу на этом и предлагаю вам задавать вопросы.

Вопрос[2]: Поясните, пожалуйста, свое определение хорошего искусства. Как соотносится хорошее искусство с социальным контекстом? Может быть искусство прошлого важно для нас в связи с его историческим контекстом? Какова связь хорошего искусства в его общих и частных аспектах с отдельными произведениями искусства в их социальном контексте?

Гринберг: Этот вопрос зависит от следующего вопроса: как определить разницу между плохим и хорошим искусством? Вот главный вопрос. И никто не знает ответа на него! Я хотел бы дать ответ на ваш вопрос, но не могу. Это вопрос, на который не существует ответа. Каждый развивает свой вкус самостоятельно. Никто не может сформировать у вас верный вкус, его нельзя обрести посредством коммуникации. Только ваш собственный опыт сформирует у вас вкус. Кроме того, разница между плохим и хорошим искусством, в любом жанре, в любом материале, это то, что нельзя формализовать, то, чему нельзя дать определение, здесь нет правил, на которые можно опереться. Так что в конечном счете ваш вопрос обречен на то, чтобы остаться без ответа.

Вопрос: Как вы можете утверждать что это искусство – хорошее, а это – плохое, кроме как совершенно с субъективной точки зрения? «Это мне нравится, а это не нравится». Потом, вы говорили, что некий художник был хорошим, пока оставался на заднем плане; получается что он стал плохим, когда приобрел известность. То есть вы нечто утверждаете и я хотел бы понять, на каком основании.

Гринберг: Как я могу это утверждать? Простите, что я вас перебиваю. Как я могу приходить к неким утверждениям? Посредством моего вкуса, который опирается на интуицию и может ошибаться. Но как сказал Кант – я буду цитировать его снова и снова, потому что он задумывался об этом вопросе еще 200 лет назад – вы не можете доказать эстетическое суждение так, как вы доказываете, что дважды два равно четырем, как научное утверждение. Вы не можете его верифицировать, поскольку вкус субъективен. Но кроме того Кант говорил – хотя здесь его решение нельзя назвать безупречным – что вкус кроме того интерсубъективен. Это еще одно не имеющее строгого определения слово, которое я не люблю, но не могу найти лучшего. Удивительным образом с течением времени все яснее становится, что было хорошим, а что плохим. Это удивительно, учитывая каким субъективным является такой феномен как вкус. Мы все согласны (снова упомяну Рафаэля), что если вы не видите насколько замечательной является некое произведение Рафаэля (если это его удачная работа), значит вы не разбираетесь в живописи. Скажу еще – хотя может показаться, что я буду хвалить сам себя, но это пример, который первым приходит мне в голову. Когда я был в Японии, мне гораздо интереснее было смотреть их старое искусстве, чем сегодняшнее. Я намеренно старался смотреть прежде всего древнее японское искусство везде, где я был [в этой поездке] и затем сравнивал свои впечатления с мнением японцев. И вот, когда мы говорили о современном японском искусстве, текущем искусстве, наши мнения расходились полностью, но когда обсуждалось старое японское искусство, обнаружилось поразительное согласие. Я, человек с Запада, приехал в страну, в которой прежде никогда не был, не зная языка и все же – сделаю себе комплимент – оказался способен отличить хорошее от плохого, к удивлению японцев. И не то чтобы я делал категорические утверждения, заявляя: «Мне нравится это и это», такой подход помешал бы моим целям. Я спрашивал их, что они думают о том-то и том-то, скажем о Хасегава Тохаку или о Нономура Сотацу, что они думают о средневековой Японии и т.д. Через год нечто подобное повторилось в Индии – я обнаружил, что значительная часть лучшей индийской скульптуры, индуистской скульптуры, была создана между 13 и 15 веком, нет, 12 и 15 веком в Южной Индии. Конечно, знатокам индийского искусства это было давно известно, но я обнаружил это сам. Меня не удивило такое сходство во мнениях, но оно показало, что культурные барьеры в некоторых видах искусства не являются непреодолимыми. Единство во мнениях во многих вопросах – как оно достижимо? Вы можете ничего не знать о социальном контексте, религиозном контексте, о культурном и т. д. И неважно! Мы смотрим на палеолитическую живопись в Южной Франции и Северной Испании и видим, что это чертовски хорошая живопись (кстати, они не рисовали картины, они просто создавали образы.) Чертовски хорошая живопись покрывает эти стены. И мне не нужно быть кроманьонцем и даже знать что-нибудь о кроманьонцах, чтобы оценить ее по достоинству. И это относиться не только ко мне. То есть тут все дело в опыте. Вопрос, который вы задаете, на самом деле не имеет ответа. Маркс, ответственный за большую часть этих неверных вопросов, сам знал это лучше других. Маркс не занимался искусством, он говорил, что его теория не имеет отношения к искусству. Сам он по-любительски интересовался древнегреческим искусством, как в его лучших образцах, так и не в самых выдающихся, но это в данном случае к делу не относится. Заданный вами вопрос не имеет ответа. Но знаете, иногда можно получать удовольствие от вопросов, которые не имеют ответа. Тем не менее в них

[2] Вопросы аудитория приводятся в сокращении. – Прим. пер.

нет ничего мистического, никакой мистики. Вот лучший ответ, который я могу вам дать. Если вам это интересно, читайте «Критику способности суждения» Канта, а потом «Эстетику» Кроче. И вы увидите, что гораздо более умные, чем я, люди бились над этими вопросами и не смогли дать на них безупречных ответов.

База:

1. ВКУС НЕ КОЛЕБЛЕТСЯ, ОН РАЗВИВАЕТСЯ. ОН СУЩЕСТВУЕТ КАК ОБЪЕКТИВНАЯ ЦЕННОСТЬ. РАЗ ДОСТИГНУТЫЙ ВКУС НЕ ПАДАЕТ.

2. РАЗВИТИЕ ВКУСА ОЗНАЧАЕТ БОЛЬШУЮ ОТКРЫТОСТЬ И РАЗНОСТОРОННОСТЬ.

3. УТОНЧЕНИЕ ВКУСА УРАВНИВАЕТ ВОСПРИЯТИЕ ИСКУССТВ РАЗЛИЧНЫХ ЭПОХ И СТРАН.

4. НЕОБХОДИМО ИСПЫТЫВАТЬ ДОВЕРИЕ К ИСТОРИЧЕСКИМ ЗАКЛЮЧЕНИЯМ ВКУСА.

5. ИЗМЕНЕНИЯ ИСКУССТВА ЧАСТО ПРОИСХОДЯТ «ОТ ПРОТИВНОГО», ЭТО НАНОСИТ УЩЕРБ ОБЩЕСТВЕННОМУ ВКУСУ.

6. НЕЛЬЗЯ ОТРИЦАТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА НА ОСНОВАНИИ ИХ ПОВТОРЯЕМОСТИ.

7. СУЖДЕНИЕ ВКУСА ОТНОСИТСЯ НЕ К НАПРАВЛЕНИЯМ В ИСКУССТВЕ, НЕ К ХУДОЖНИКАМ, А К КОНКРЕТНЫМ РАБОТАМ.

8.СТРЕМЛЕНИЕ К НОВИЗНЕ СТИРАЕТ РАЗЛИЧИЯ В КАЧЕСТВЕ.

9. НЕУМЕНИЕ ВИДЕТЬ РАЗЛИЧИЯ ПРИВОДИТ К ВСЕДОЗВОЛЕННОСТИ.

10. ЛУЧШИЕ ОБРАЗЦЫ НОВОГО ИСКУССТВА ПОЯВЛЯЮТСЯ В ТЕНИ, НА ГРАНИЦЕ НАШЕГО ПОЛЯ ЗРЕНИЯ.

11. КАЧЕСТВО ИСКУССТВА ТАКЖЕ ЗАВИСИТ ОТ СТАТУСА ВНИМАНИЯ К СЕБЕ. ПЛОХИМ СРЕДНЕЕ ИСКУССТВО СТАНОВИТСЯ ТОГДА, КОГДА ТРЕБУЕТ К СЕБЕ ПОВЫШЕННОГО ВНИМАНИЯ.

12. СТЕПЕНЬ ОСВЕДОМЛЕННОСТИ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ И СОЦИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ НЕ ВЛИЯЕТ НА СУЖДЕНИЯ ВКУСА.

11). Автономия искусства

Клемент Гринберг

Выступление на симпозиуме «Моральная философия и искусство», Вирджиния, 1980.

Искусство и жизнь как жизнь могут рассматриваться как нечто единое и неразделимое только в том случае, если искусство воспринимается всего-навсего как один из феноменов в ряду других феноменов. Искусство, воспринимаемое как искусство, искусство, воспринимаемое эстетически, «должным образом», искусство, воспринимаемое, как говориться, с эстетической дистанции, не является феноменом.

Что же оно есть в таком случае? Невозможно сказать, поскольку искусству нельзя дать определения, по крайней мере до сих пор никто не смог дать такого определения. Эстетическая дистанция подразумевает разделение, своего рода трансцендирование, если угодно. Правда, слово «трансцендентный» стало таким модным, что мне почти неловко его использовать. Искусство как искусство не совпадает с жизнью как жизнью, переживается как нечто иное, чем жизненный мир (life-world), если использовать выражение Дональда Каспита. И эта инаковость есть часть дара искусства.

Определить конечные цели и средства искусства, эстетики в целом, можно только с качественной точки зрения. Единственным и последним вопросом к искусству может быть только вопрос – плохое это искусство или хорошее и насколько плохое или хорошее. Это определяется согласно шкале ценностей посредством вкуса. Вкус имеет отношение не только к эстетике, к эстетической ценности. А эстетическая ценность в конечном счете задается (created) вкусом.

Единственное законное требование, которое может быть предъявлено искусству, это требование чтобы оно было хорошим, эстетически удовлетворительным, и это требование может быть предъявлено только со стороны вкуса. Эстетическому должно быть одним из конечных удовольствий жизни как жизни, предельным удовольствием от цен-

ности как таковой, а не средством или орудием достижения некой цели, лежащей за ним. Но быть конечной целью не означает быть высшей целью. Счастье жизни как жизни, жизнь в жизненном мире стоит выше. По тому же принципу мораль – это средство, средство достижения счастья.

Мораль не есть цель в себе, вопреки кантовскому категорическому императиву. Счастье – вот цель в себе; и можно согласиться с Кантом – чтобы быть счастливым, необходимо быть моральным существом, придерживаться в жизни моральных норм. И все-таки, мораль не есть цель в себе; она остается средством. Совершенно иначе с эстетическим, которое служит только себе и необходимо для своего рода отдаленного удовольствия. Счастье, которое оно дает – эстетическое удовольствие, способность получать это удовольствие – слишком удалено. Это отдаленное счастье не есть тоже самое, что высшее счастье, которое можно найти только в жизни как жизни.

Искусство особым, конкретным образом превращает все в средство – это относится и к морали. Точно также как мораль это средство жизни как жизни, оно есть средство в искусстве. Но в отличие от почти всех других средств, мораль не может использоваться в искусстве и для искусства совершенно произвольно. Пример литературы показывает, что мораль в рамках искусства не получает никакой эстетической выгоды во всех случаях, когда она попирается. «Искусство», смакующее жестокость, перестает быть искусством, поскольку ломает эстетическую дистанцию, преходя меру насилия против жизни как жизни. Искусство покидает свою область, если использует то, что слишком возмутительно попирает мораль, и если это преступление против морали впоследствии не исправляется. Искусство просто не может по-другому. Возможно из этого правила есть исключения, но мне они неизвестны.

Тот факт, что мораль есть средство, а искусство, эстетическое – цель, конечная цель, опять-таки не значит, что мораль, инструментальная ценность, стоит ниже эстетического в иерархии ценностей. Вовсе нет. Жизнь как жизнь говорит здесь свое слово и это слово – решающее. И она говорит, что искусство – это цель в себе, хотя оно обладает меньшей ценностью, чем мораль, в качестве средства выработки ценности. Мораль стоит на службе жизни как жизни и нет суда более высокого, чем суд жизни как жизни. Конечно, искусство это часть жизни, оно украшает жизнь и есть одно из удовольствий жизни, но оно все же подчинено другим целям. Даже если оно не является средством или орудием, оно подчинено.

Отведя искусству его место, я хочу отдать должное этому месту. Опять-таки, все что можно потребовать от искусства на его месте, это чтобы оно работало. Чтобы оно достигало своей цели. Чтобы оно удовлетворяло нас как искусство. Оно служит жизни как жизни, когда служит само себе, и когда оно служит себе успешно, все другие требования и вопросы должны исчезнуть.

Так что искусство должно соблюдать определенные пределы, вроде того, что я отметил в отношении морали, и может быть только этот предел не изменяет этого. Во всяком случае, кажется, что только одна литература должна соблюдать этот предел. Музыка, визуальное искусство и танец совершенно не ограничены в отношении морали, или почти не стеснены ею. Попробуйте представить моральное значение или моральные следствия из музыкального произведения, картины или скульптуры. Есть конечно картины, на которых изображены садистические сцены, связанные с передачей страданий. Есть грюнвальдское «Распятие», которое, как кажется, даже смакует ужас и мучение. И все же если это искусство достаточно высокого уровня, изображаемый им садизм уничтожается, или, если прибегнуть к этому дурацкому слову – «трансцендируется», и остается только искусство. Факт отсутствия морального значения говорит в пользу «чистоты» визуальных искусств и музыки, в отличие от литературы с ее «не-чистотой», но, полагаю, такие разграничения завели бы нас слишком далеко. Факт состоит в том, что любой вид искусства, литература в том числе, не является посредником морали или любой другой [внешней ему] силы. Искусство существует только для себя самого и для того, что мы можем получить из этой абстрактной «самости» и некоторым образом – от любого другого феномена. Но опять и опять – нужно быть очень осторожным в отношении того, что я сказал. Культура – это одна из сил цивилизации и искусство есть часть культуры, все так; но искусство выполняет свою цивилизующую функцию, облагораживает чувственность, расширяет ее, наиболее эффективным образом тогда, когда остается самим собой, служит самому себе. Совершая это, искусство является нейтральным в моральном, политическом и социальном отношении.

Конечно, это не значит, что искусство существует в вакууме. Искусство испытывает влияние со всех сторон или почти со всех. Жизнь идет своим чередом, наполняет и переполняет искусство. Искусство должно подпитываться от жизни как жизни. А теперь мы должны снова прибегнуть к абстракции. Не следует переоценивать нерасторжимость связи искусства и жизни. Мы научились ценить искусство любых времен и мест. Это значит, что мы научились при восприятии искусства дистанцироваться от исторических обстоятельств. Пожалуй, для художника это невозможно, но зритель, как представляется, способен на это. (Отдельный предмет для рассмотрения – как в последние годы зритель все более оказывался способен на это.) Разносторонность вкуса в культуре Запада – это нечто уникальное. Это уникальный исторический феномен, насколько я знаю, но оставим пока этот вопрос в стороне.

Следующим фактом является то, что гипотетически, в принципе, художник может трансцендировать, абстрагироваться от любых исторических обстоятельств, кроме самого искусства. То есть, он не может отделить себя от традиции и истории того искусства, которым он занимается. Это не бесспорное утверждение, и я не буду его развивать сейчас.

Так или иначе, художник может работать (и в прошлом и сейчас) более-менее абстрагируясь от важных событий, обстоятельств и условий своего времени. Даже самых важных. Во многих случаях он может действовать (и в прошлом и сейчас) абстрагируясь от обстоятельств личной жизни. Это очень грубое обобщение и я хотел бы остановиться на нем более подробно.

И художник и зритель приводят свою жизнь в связь с искусством; но одновременно они трансцендируют свою жизнь. Поскольку художник трансцендирует себя, его искусство – плохое ли оно, хорошее ли – будет испытывать влияние со стороны тех или иных общих обстоятельств его времени, но не настолько очевидно и обязательно, чтобы было полезно придавать этому большое значение. Хотя мое утверждение распространяется не только на художников, занимающихся высоким искусством, но так или иначе – амбициозный, создающий первоклассное искусство художник не сможет избежать понимания, каким образом художественная традиция проявляется в его время. Он не сможет избежать этого, даже если будет пытаться симулировать искусство прошлого. Он просто обнаружит это, как зачастую и происходит. Подделка, симуляция становятся явными. Опять-таки, из этого общего правила со временем появляется все больше исключений.

То, к чему я веду (надеюсь, не слишком туманно), это следующий факт: искусство и история искусства могут пониматься и продуктивно обсуждаться целиком сами по себе, как если бы они существовали в области автономного опыта, в области, которую нет необходимости связывать с другими областями опыта дабы понять ее. То, что я сейчас сказал – это наиболее радикальное выражение, полагаю, того, что обычно называют «формализмом». Продолжу свою мысль: главное, что мы можем понять об искусстве, главное уважение, которое мы можем оказать восприятию искусства как искусства, это относиться к нему как к автономному феномену, абстрагироваться от любых политических, социальных, экономических, религиозных, моральных проблем и факторов. То есть относиться к искусству так, как если бы оно существовало, так сказать, в вакууме. Я знаю, это звучит ужасно, мы не допускаем и мысли об этом. Конечно, мы понимаем, что искусство не существует в вакууме. Я имею в виду нечто иное – и прибегну тут к более модному жаргону – что к искусству как искусству лучше подходить, как выражаются феноменологи, совершив процедуру «взятия в скобки» – так мы больше поймем о его восприятии и создании. На самом деле, мы совершаем «взятие в скобки», чтобы лучше понять историю, научную практику, медицину или инженерное искусство и многие другие науки. В той мере, в которой мы пытаемся их глубже постигнуть, мы совершаем своего рода феноменологическую редукцию.

Да и я совершаю такого рода взятие в скобки самого себя, когда в качестве критика имею дело с искусством, и не только с недавно созданным искусством. Когда я начинал работать как критик, то старался учитывать по крайней мере дух времени, и вообще гораздо больше привходящих факторов, чем я это делаю сегодня. Спустя годы, я оставил такое обыкновение. Меня научили этому практика и опыт. Я обнаружил, что для меня это было слишком просто и слишком легко вводило в заблуждение – интерпретировать искусство при помощи факторов иных, чем само искусство. Такой способ интерпретации не объяснял ни искусство, ни эти иные факторы – разве что случайно. Я понял, что чаще всего говорил то, что любой интеллигентный читатель и так уже знал. Например, я указывал, что работы Матисса периода его жизни в Ницце отражают гедонизм, господствовавший во Франции и Западной Европе после 1918 года. И тогда и теперь я должен был спросить себя – а почему искусство, создававшееся до 1914 года, не отражает даже больший гедонизм Belle Époque 1900-х годов? Тогда я говорил себе: «Ну...»; а затем принимался за анализ вещей, которые имеют только очень опосредованное отношение к искусству. Я понял, что такой способ исследования каким образом искусство отражает дух своего времени не очень помогает – даже если другие исследуют искусство именно так.

Пожалуй, пытаясь заострить свою мысль, я сформулировал некоторые тезисы слишком категорично, поэтому уточню их. Постижение духа времени – нашего времени или прошлых времен – это сама по себе интересная проблема; и такое постижение может быть само по себе плодотворно. Иногда искусство представляет собой свидетельство своего времени или выражает дух времени. Но искусство может быть и очень ненадежным свидетельством о духе времени; зачастую оно сводится к утверждению post hoc propter hoc[1]. Если одно происходит после другого, значит одно было следствием другого; если два события происходят одновременно, значит между ними неизбежно существует связь. На этот нередкий метод обращения с фактами стоило бы обратить внимание специалистам по истории искусства. Примером тому служит для меня случай абстрактного экспрессионизма. Является ли абстрактный экспрессионизм свидетельством духа послевоенной Америки? По моему мнению нет, насколько я могу судить об этой стране после войны. Я бы сказал, что абстрактный экспрессионизм отражает дух 30-х годов, когда все связан-

[1] После этого, значит вследствие этого (лат.) – Прим. пер.

ные с ним художники были моложе. И я склонен подозревать, что может быть это пример того как повседневная жизнь в общем и целом влияет на искусство, религию и так далее. Это то, что случается в молодости. На это указывалось раньше, но без достаточных доказательств.

Вернемся к морали. В лучших образцах искусства прошлого иногда содержатся моральные суждения, а иногда нет. Тем не менее, повторяю: требовать от искусства, чтобы оно служило морали или чему угодно, что не есть эстетическое качество, значит обращать к нему незаконные притязания. Опыт искусства, опыт истории искусства, опыт искусства в его развитии, опыт искусства с его достижениями и разочарованиями ясно показывает это.

База:

1. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИСТАНЦИЯ ПРЕДПОЛАГАЕТ РАЗДЕЛЕНИЕ, ПОЭТОМУ ИСКУССТВО НЕЛЬЗЯ ВОСПРИНИМАТЬ КАК ФЕНОМЕН В РЯДУ ДРУГИХ ФЕНОМЕНОВ ЖИЗНИ.

2. КОНЕЧНЫЕ ЦЕЛИ И СРЕДСТВА ИСКУССТВА – ЭТО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАЧЕСТВО.

3. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ – ЭТО ОДНО ИЗ КОНЕЧНЫХ УДОВОЛЬСТВИЙ ЖИЗНИ, ВПРОЧЕМ, КОНЕЧНАЯ ЦЕЛЬ НЕ ОЗНАЧАЕТ ВЫСШУЮ. ЖИЗНЬ В ЖИЗНЕННОМ МИРЕ СТОИТ ВЫШЕ.

4. ИСКУССТВО ВСЁ ПРЕВРАЩАЕТ В СРЕДСТВО, В ТОМ ЧИСЛЕ, И МОРАЛЬ.

5. ИСКУССТВО, СМАКУЮЩЕЕ ЖЕСТОКОСТЬ, ПЕРЕСТАЁТ БЫТЬ ИСКУССТВОМ, ПОСКОЛЬКУ ЛОМАЕТ ЭСТЕТИЧЕСКУЮ ДИСТАНЦИЮ.

6. ИСКУССТВО СЛУЖИТ ЖИЗНИ, КОГДА УСПЕШНО СЛУЖИТ САМО СЕБЕ.

7. ИСКУССТВО ИСПЫТЫВАЕТ ВЛИЯНИЕ СО СТОРОНЫ ЖИЗНИ, НО МЫ НАУЧИЛИСЬ ПРИ ВОСПРИЯТИИ ИСКУССТВА ДИСТАНЦИРОВАТЬСЯ ОТ ИСТОРИЧЕСКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.

8. ИСКУССТВО МОЖЕТ ПОНИМАТЬСЯ И ПРОДУКТИВНО ОБСУЖДАТЬСЯ САМО ПО СЕБЕ, БЕЗ АПЕЛЛЯЦИИ К ДРУГИМ ОБЛАСТЯМ ОПЫТА.

Сергей
Огурцов

12). Тезисы о произведении

Данное эссе сформировалось
в ходе полилога с Анатолием Осмоловским
и Алексеем Панькиным.

Моей целью было положить начало новой концептуализации понятия «произведение», отличая последнее от других терминов, функционирующих обычно как равнозначные и обозначающие не более чем единицы деления искусства на материально явленные, отдельные предметы: «объект искусства», «работа» и проч.

Концептуализация произведения как понятия, в свою очередь, имеет не только теоретическое значение для художественного дискурса, но и формообразующее для художественной практики, поскольку, как и любой концепт, формирует машину зрения: позволяет определенным образом смотреть на искусство.

1.
Произведение этимологически отсылает к производству, к работе (artwork). Произведение возникает в диалектическом столкновении технологии и труда – труда художника. Технология призвана упростить и в пределе отменить труд, который ее и порождает, отчуждая из себя самого некие принципы – каноны первого уровня. Технология призвана сократить временные траты трудящегося, однако именно через труд времени в произведении производится тело художника.

2.
Произведение как производство суть производное и производящее, ведущее оттуда-туда, сюда: произведение – это не только существительное, сущее, но и действие, глагол: произведение, бытие (термин, в котором первична именно глагольная его форма). Этой глагольностью, процессуальностью, развернутости во времени и в бытии произведение отличается от объекта – который всегда меньше произведения, всегда доступен объятиям.

3.
Являясь большим, нежели объект, произведение имеет свою особую, более широкую форму: тогда как объект характеризуется формой материальной, произведение суть форма сверхматериальная. Форма произведения демонстрирует единство перцепта (пластической, чувственно постигаемой формы) и концепта (нематериальной, концептуальной части). Именно в этой диалектике

произведение перерастает предмет, становясь Вещью.

4-1.

Включая в себя, помимо арт-объекта, более широкий контекст (теоретический дискурс, личность художника, прошлые и будущие его работы, ситуацию экспозиции, исторический контекст), произведение не зависит от его содержания, но напротив, вбирает его в себя и реорганизует согласно своим законам. Вульгарному способу прочтения произведений извне их контекста следует противопоставить революционизирующее рассмотрение контекста изнутри произведения. автономность произведения – его необходимое условие, она состоит не во внеконтекстуальности, но в реконтекстуализации.

4-2.

Произведение наследует от технологии своего производства определенный канон, однако для внешнего контекста оно само является законом своего восприятия.
Каждое произведение вынуждено само для себя воссоздавать то, что Рансьер называет "эстетическим режимом" – определенный концептуально-чувственный модус восприятия искусства-как-искусства. Делая это для себя, произведение обязуется в этом помнить и о всех прочих произведениях: любое произведение имплицитно содержит в себе все искусство разом, ничуть не обременяясь им.

5.

Нематериальной, концептуальной части произведения соответствует корень "ведения" – знания – которые, сегодня и составляют основу т.н. когнитивного капитализма. General intelligence, "общее знание" суть разделение чувствования, чувствование вторичной перцепции – произведение раскрывает это пространство (что отчасти и характеризует "Эстетический режим"), апеллируя к со-бытию. В этом состоит имманентно политическое произведения.

5-2.

Концептуальная и материальная часть произведения одинаково важны и для восприятия, и для истории. В той мере, в какой материальность присуща произведению, ее потеря означает частичное или полное разрушение произведение, начало его медленной гибели. Произведения, некогда существовавшие физически, но утраченные впоследствие, существуют уже в новом качестве – в виде исторических следов, которые могут затем стать произведениями иного типа, связанными с оригиналом лишь биографическими фактами. Так погибшая звезда еще долгое время видна на небе земли, но молодая галактика, рожденная из взрыва сверхновой, еще не регистрируется нашими оптическими машинами.

6-1.

Произведение отличается от стихийных конфигураций возможностей (событий) одним-единственным моментом: трудом субъекта, художника, организующим его. Труд этот разворачивается на всех упомянутых выше уровнях: работа с формой

в ее двоякой сути, работа с общими знаниями и общей чувственностью. Труд художника и обеспечивает выделение "произведения" в потоке жизни "искусства" – выделения неслучайного, и оттого – действующего на все затронутые им области. Именно это отличает произведение искусства от объектов дизайна и констелляций общей чувственности в культуриндустрии: художник не столько придает последним форму или дает слово, сколько соединяет возможное в формулы событий: создает разрывы в данном и позволяет, тем самым, родиться новым конфигурациям чувственного, новым субъективностям.

6-2.

Подобно любому событию, произведение оказывается неожиданным и не-избежным: конфигурация события непредсказуема, но в своем явлении оно принуждает к той или иной реакции. Произведение, таким образом, не может остаться незамеченным, даже будучи невидимым. И если физическая часть произведения видима глазу субъекта, то нематериальная суть произведения попадает в поле зрения коллективной субъективности исторического процесса, реорганизуя в той или иной мере все последующие восприятия всех последующих событий.

7-1.

Произведение, таким образом, это не просто то-на-что-смотрят. Будучи машиной зрения, оно само смотрит-на-тебя. Отсюда, игра отражений: посредством произведения зрителю становится доступна рефлексия себя как субъекта; в свою очередь, произведение имманентно отражается в себе самом – иными словами, ведает о своем бытии в качестве произведения, и следовательно, знает и рефлексирует законы собственного построения. Произведение ничего не утаивает, оно суть "раскрытие непотаенности" – в чем и состоит его главная тайна.

7-2.

Зная себя-как-сущее, произведение постоянно доискивается основ собственного бытия, постоянно ставя себя самое под вопрос в качестве "произведения" – и вновь отвечая тем самым на вопрос, что такое "произведение". Это концептуально-авангардистский танец остранения на канате между серьезностью и иронией.
Будучи, таким образом, одновременно равным и неравным себе, произведение оказывается равноудалено от себя и от зрителя, находясь с ними рядом. Эта игра дистанции порождает, пользуясь языком Беньямина, ауру – но ауру мерцающую.
Ауратичность произведения, уход которой с тоской и надеждой предвещал 70 лет назад Беньямин, сегодня служит защитой произведения от низведения до товара. Революционная функция деауратизированного, "секулярного" произведения-без-оригинала быстро оказалась отчуждена из коммунального пространства в коммуникативный рынок.
Возвращение авангарда сегодня означает не секуляризующее приближение далекого или фашизоидное удаление близкого, но апофатическое приближение близкого и удаления далекого.

13). Направление — произведение

Анатолий
Осмоловский

Нижеприведенные утверждения и вопросы были написаны специально для коллективного брайн штурминга. В нем участвовали Алексей Панькин, Сергей Огурцов и я. Задача заключалась в выработке критериев современного произведения искусства. Как и в любом подобного типа опыте приветствовались самые «безумные» идеи высказанные в самой не традиционной форме. Естественно, для серьезной работы одного такого разговора совсем не достаточно. Поэтому он будет продолжаться и дальше в разных составах и на различные темы. Однако проблема критериев произведения искусства останется центральной.

УТВЕРЖДЕНИЯ

Настоящее произведение искусства должно обладать хотя бы толикой чудесного. Часто это чудесное состоит в технологическом решении. Непонятно как это сделано? – самая распространенная реакция на произведение искусства

В произведении искусства значительную роль играет эффект неожиданности. Адорно называл его аппарицией или явлением. Произведение является зрителю повергая его в изумление и иногда провоцируя отрицание.

Цитата:
"Ближе всего к произведению искусства как явлению стоит аппарация, небесное явление. С ним у произведений искусства налаживается полное взаимодействие - в том, как небесное явление возникает в небе, высоко над людьми, чуждое их устремлением и всему вещному миру, есть нечто глубоко родственное произведению искусства. Произведения искусства, начисто лишенные аппарации, в которых вытравлен самый ее след, - это всего лишь пустые оболочки, хуже даже голого наличного существования, ибо ни на что не годятся". Т.Адорно

Произведение искусства без сомнения обладает аурой. Что такое аура? Термин, конечно, весьма темный, к тому же обладающий каким-то мистическим значением. Если отбросить поэтические и метафорические определения, взывающие к чув-

ствам и интуиции, то аура определяется по дистанции создаваемой произведением перед зрителем. Непонятно как сделанное, неожиданно возникшее предъявляет себя как неопознанный объект.

Дистанция предполагает фиксацию ограничения. Или иными словами возникновение дистанции означает возникновение границ. Произведение формирует четкие границы между собой и окружающим контекстом.

Разрывая с контекстом произведение, локализует внимание исключительно на себе. Так при восприятии произведения все вокруг становится неважным. Произведение на миг отключает у зрителя знание об окружающей реальности. В том числе и в этом секрет примитивистских, архаических или недостаточно технически проработанных произведений искусства.

Произведение, каким не было бы оно технически изощренным, должно избегать чрезмерной артикулированности, оно не имеет ничего общего с «бравадой мастерства» - показа многочисленных способностей художника. В самоограничении, в известной простоте скрывается тайна подлинно великих произведений искусства.

Произведение должно «пережить наш взгляд и нас самих, увидеть нашу смерть» потому художник в большинстве случаев стремится делать искусство из долговечных материалов.

ВОПРОСЫ

Должно ли произведение искусства само себя ставить под вопрос? Иными словами может ли оно содержать в себе толику относительности, иронии, быть фрагментарным?

Может ли произведение искусства существовать краткий миг времени? – так что можно сказать: вот сейчас это произведение, но прошло время и это не более чем исторический документ? Обобщая вопрос: зависит ли произведение от социального, исторического и политического контекстов?

Должно ли произведение искусства быть понято всеми? Должно ли оно обладать всеобщностью и всеобязательностью?

Может ли произведение искусства повторяться? Авторская копия произведения является ли тем же самым произведением?

Стас
Шурипа

14). Ситуация искусства

Встреча, присутствие, знание, среда

Фокусная точка искусства – это работа, произведение. Каждое произведение действует как ситуация, то есть сопряжение различных форм, – эстетических, материальных, интеллектуальных, общественных.

Это сопряжение сил относительно автономно, но не закрыто для внешнего ему мира. Ситуацию произведения образуют вещность, или присутствие, соприсутствие, или аура, и ментальная атмосфера, порождаемая внутренним миром работы во внутреннем мире зрителя, или зрительницы.

Действенность произведения, или его актуальность, начинается в момент встречи с ним. Встреча – это один из важных досистемных факторов в искусстве. Она может быть случайной или рассчитанной, но без нее произведение не может работать.

Произведение не излучает свою действенность из какого-то центра вовне, скорее это – двухполярное напряжение, возникающее в момент всетречи материальной и концептуальной компонент, восприятия и смысла.

Каждая ситуация порождает собственное время, а значит и собственный возможный мир, виртуальную антологию, и субъекта, который этот мир наблюдает. Эти силы возникают как единичные эффекты работы, но действуют как общие логические инстанции.

Потенциальность встречи – это присутствие произведения. Его, как событие, словами не скажешь. Это нулевой, долингвистический и досмысловой уровень: присутствие и ситуация относятся друг к другу как материал и форма, или как тотем и

табу в дописьменных культурах. В присутствии воплощается тотемная сила вещи.

Для исторического авангарда присутствие играло роль священного грааля, от которого зависело выполнение программы слияния искусства и жизни. Ассамбляж, объект, инсталляция – все открытые авангардом техники используют энергию присутствия.

Воля к присутствию анимировала программы авангарда еще начиная с “заумной поэзии“ и “театра жестокости“. Эта категория считалась ключевой в самоописаниях и американского неоавангарда 50х-60х годов.

Фундаментальное качество вещи, присутствие двойственно, оно растянуто между внешним и внутренним миром, между интуитивно данной вещью-в-себе и умопостигаемым объектом, между материей и формой.

Присутствие – традиционно чисто чувственное, неузнаваемое, неконцептуальное. Присутствие – это способ, которым произведение открывается опыту, это способность произведения задавать метрику собственного пространства.

В произведении бывает нечто трогающее, почти осязательный элемент; в этом проявляется его присутствие. Если форму соотнести с информацией, то присутствие подобно энергии, анимирующей ситуацию произведения.

Если произведение трогает, значит работают доязыковое качество, и так происходит важнейшее событие в ситуации произведения, - возникает субъект; произведение перестает быть лишь системой знаков, оно начинает действовать.

Произведение – это связь, среда между зрителем и миром произведения, в которой возникают новые связи, ситуативные, конкретные, сложно формализуемые знания. Эти знания затемнены присутствием, они похожи на тени, по которым можно определить положение мира произведения в поле между реальным и возможным.

Информационная культура развивается через реконструирование реальностей. Искусство реконструирует реконструкции: это - археология возможных миров.

Традиционно, знание отличается от информации укорененностью в области применимости, полезностью. В ответ рационализму, искусство Нового времени определяло себя через бесполезность, то есть наслаждение или незнание.

Сегодня все меняется: новые знания все меньше принадлежат области общеполезного, и все больше – конкретым ситуациям, в которых они получены. Большинство новых знаний трудно отделить от вещей, на которых они записаны.

Из любой сети прошитых знаниями предметов может возникнуть среда, то есть субъективный опыт пространства. Искусство занимается конструированием и тестированием таких ментально заряженных сред.

Знание и истина всегда расходятся, это общий закон технически производимой реальности. Поэтому искусство - это не просто производство новых знаний, и не манипуляция ментальными состояниями, в которых приобретается знание.

Искусство может стать территорией, где знание и истина, эффект и подлинность, форма и присутствие смогут взаимодействовать, чтобы порождать образцы еще неизвестных форм опыта.

Алексей
Панькин

15). «У человека есть дар...»

У человека есть дар.
Человек подарен себе.
Дар анонимен.
Что делать с даром – неясно.
У дара нет предназначения.
У дара нет причины.
Единственная причина – это сам дар.
Анонимный дар – тяжелая ноша.
Анонимный дар раскалывает человека.
Одаренный человек всегда не равен себе.
Дар всегда больше.
Расколотый даром человек стремится стать целым.
Желая стать равным дару, человек пытается постичь и помыслить дар.
Это невозможно. Дар не представим.
Мы можем попытаться коснуться дара.
Но коснуться себя очень трудно.
Мы слишком близко.
Мы и есть дар.
Чтобы получить возможность касания, мы стремимся найти место раскола,
место трещины.
Чтобы встретить трещину, мы пристально вглядываемся в себя.
При вглядывании в себя рождается тело искусства.
Тело искусства создает возможность встречи с трещиной.
Через трещину можно коснуться себя.
Тело искусства – это тело самокасания.
Вот признаки тела искусства.
Тело безусловно.
Тело уникально.
Тело одно.
Тело – вот оно, тело – во плоти.
Тело живет.
Тело утверждает.
Телу присущи самоочевидность и несомненность, уверенность и бесспорность.
А так же присущи глупость и незаконченность.
Тело стремится к изъяну.
В незавершенности красота и гармония тела.
Важнейшее устремление тела – быть нефункциональным, отсюда:
Тело не повествует. Не развлекает.
Не объясняет. Не информирует.
Тело бессодержательно. Тело не связано с открытием нового.
Тело не откровение. Тело не предсказание.
Тело бесполезно. Тело бессмысленно.
Тело – это тело, абсолютным образом.
Важнейшее устремление тела искусства – существование вне

необходимости.
У тела нет цели, кроме цели быть бесцельным.
Тело не стремится стать универсальным.
Тело не хочет быть всеобщим.
Тело не желает определять единое.
Не желает обозначать подлинное.
Тело неукротимо в своем отказе обобщать.
Важнейший признак тела – безразличие, отсюда:
Тело открыто и доступно, тело ничего не скрывает.
Тело не требует и не борется.
Тело отделено от нравственности и морали.
Тело не противопоставляет, поэтому тело нельзя призвать к ответу.
Телу нравится быть беспечным, поэтому телу чужда бравада,
а также чужды честность и искренность.
Телу чужды меланхолия, сентиментальность, вина и утрата.
Тело отказывается возвышать и драматизировать.
Тело не стремится стать интенсивным, скандальным, внезапным и новым.
Тело любит быть неинтересным и скучным.
Телу нравится бормотать и бредить.

В собственном бреду тело непоколебимо и обособлено.

В собственном бреду тело проживает момент своего сотворения.
Момент спонтанного волеизъявления.
Момент вспышки.
Вспыхивает внутреннее правило тела.
Правило, ни от чего не зависящее.
Правило, несводимое ни к чему внешнему.
Правило, несуществующее вне тела.
Правило о связующем механизме.
По объединению частей.
По разъяснению границ.
Работу механизма можно представить как непрерывно изменяющуюся самоорганизацию.
Как бесконечное движение.
Движение по соотнесению с внутренним правилом.
Это результат единственной необходимости тела.
Необходимости – самодегустации.
Так тело несет в себе, перебирает и пробует на вкус
все возможные самопроявления.
Так тело пребывает в нескончаемом процессе
внутреннего становления.
Так движущееся тело приводит к встрече с анонимным даром.
При этом тело всегда готово предстать перед собственным судом.
Судом внутреннего правила.

К сожалению, жизнь и рассуждения тела искусства
часто на волоске от беды.
Беда приходит извне.
Вокруг сгрудились ведомые дары предопределенности.
На тело таращатся их похотливые лица.
Ведомые дары – это неанонимные, обремененные протяженности.
Их взгляд смущает.
Их взгляд разрушает границы.
Их взгляд губит.
Ведомые протяженности любят полниться за счет погубленных тел.
Ведомые протяженности – это скопления трупов.
Скопления, обремененные инерцией официальной определенности
и противопоставленности.
Скопления, издающие неприятный гул.
Скопления, для которых жизнь
и рассуждения живого тела невыносимы.
Встреча с живым телом может взрывом развеять обремененные скопления.

Может оживить трупы.
Поэтому ведомые дары ненавидят безусловное тело искусства.
Так едкая инерция обслуживания заставляет тело смутиться.
Инерция контроля подчиняет и размещает тело.
Наносит на мертвые карты.
Крепит к телу ярмо предопределенности.
Дисциплинирует.
Находит деятельное применение.
Наделяет «призмой причинности».
Наделяет пользой.
Так тело теряет легкомыслие и беззаботность.
Озабоченное, определенное и послушное тело прекращает свой бег.
Прекращение движения для тела смертоносно.
Неподвижное тело не способно на встречу с даром.
Неподвижное тело гибнет, и труп его становится добычей гудящей протяженности.
Становится частью неанонимного дара.

Но тело приглядывает за собой и сохраняет свою уникальную обособленность.
Тело прибегает к ухищрениям.

Вот ухищрения тела.
В чужих глазах ведомых даров
тело стремится стать пустым и
неподлинным.
Стремится стать знаком собственной
недовоплощенности.
Стремится стать ассоциацией,
враждебной для здравого смысла.
Стать сопряжением
взаимоисключений.
Монотонным повторяющимся
речитативом.
Скукой.
Ошибкой.
Суетой сует.
Иррациональным.
Ненужным.
Разоблаченным трюком.
Бесподобием.
Так промысел тела – жизнь до
западни «благоустройства».
Промысел тела – монотонное
саморазоблачение.
Промысел тела – перетекание из
пустого в порожнее.
Видимость – это промысел тела.
Незнание – это промысел тела.
Промысел – не имеющий ничего, –
это промысел тела.
Так тело уклоняется от систем
повиновения.
Уклоняется от глаз
предопределенности.

С упрямым усердием уникальное
тело приближается к встрече.
Гул мертвого.
Гул ведомых даров затихает.
В тишине настойчивое тело
выбирается из-под гнета причины.
Выбирается из-под бремени пользы.
И встреча происходит…
Происходит встреча с даром…

Анонимный дар разместился внутри
человека, так вышло.
Дар и есть живой человек.
Пусть вершится встреча с живым
человеком,
наделенным правом на
непротивопоставленность.
Пусть происходит встреча в стороне
от разделенности временем.
В стороне от прогнозирования,
пророчеств и предзнаменований.
Нужно дать случиться такой
встрече – «без спроса».
Нужно дать случиться
прикосновению к дару – «без
спроса».
Мы слышим трепетное
прикосновение встречи – «без
спроса».
Мы чувствуем самозабвенное
ликование соприсутствия.
Чувствуем беззаботно.
Чувствуем легкомысленно.

Нужно позволить случиться
проникновению в широкое
сопереживание – «без спроса».
Нужно позволить случиться
изъявлению восторженной радости.
Необходимо позволить случиться
телу – «без спроса».
Необходимо позволить случиться
встрече с самим собой.

SUMMARY

16). Introduction

Anatoly Osmolovsky

We are in the belly of the beast. It is with this precise metaphor that Jacques Ranciere characterizes our uneviable situation. One could continue: no doubt that belly grinds to pulp and digests anything, and there is nothing to hold onto. Anything substantial turns into its contrary within minutes, or just simply dissolves into dust. There is no ideology, there is no politics. There is no philosophy and there is no art. That is to say, there is no art for the sake of which one could fearlessly stay on the outside (in an attic, in solitude, on the roadside). There is no politics that might unite all in the name of a more tolerable life. The epoch of total digestibility stops at nothing; it can't be conscious of itself, and can't even feel itself at all.

But... but this whole orgy of conflict-avoidance, softness, and plasticity seems to be drawing to a close. And this ending has nothing in common with the quasi-Buddhist schizoanalytical dissolution into a "natural" process of absolute cogniscance and total accessibiity – the horizon of Deleuze's utopia. This end will be predicated on the simple fact that our resources are drained. A fact that we who live in the belly of the beast often simply try to forget.

There is no better metaphor for the scarcity of resources than people crowding around a famous painting. Not everything has its place under the sun. And everyone wants to be in the front row. But this metaphor also has its aesthetic flipside: what draws people to this picture? Which aes-

thetic values make into a desireable "resource"? This problem warrants serious examination.

It so happens that in Russia, there are no intellectual periodicals devoted to that task, namely the systematic examination of what makes a sucessful, timely, and convincing work of art. Yet precisely such a periodical is of the utmost necessity. When I was editor in chief of the journal "Radek," I saw the main goal as the politicization of art. Now, aesthetics are the overriding moment. By no means does this entail some retreat to the position of political neutrality, or the erection of an "ivory tower." Aesthetic categories act and can be understood through the whole complex of aspects: political, commercial, social, and psychological. And really, is there anything to return to? If one really tries, one can find some convincing artistic platform (maybe only that of conceptual art) in the Soviet period, but one could hardly think of "re-enacting" this platform again today.

This is why my new editorial project is open to a variety of experiments and has the potential to become the basis for the development of a more precise artist and scholarly program. The most inspiring historical example would be the journal LEF ("Left Front of Art"). Of course, under today's conditions, LEF's program is not so relevant, simply because it was realized under completely different historical conditions, those of victorious proletarian revolution. It goes without saying that today's conditions lag far behind that historical context. But still, these two historical moments have something in common. Russia has seen the restoration of the political regime in place before the October Revolution, and this change (no matter how we feel about it) creates a similar point of departure. Once again, we are starting from scratch.

It is common knowledge that LEF was primarily interested in a problem of technology: which forms would be most adequate to the new political regime? What does art mean in a proletarian state? How should this art be produced? Today one could ask similar questions, though inverting all political signs. This is not about serving capital. Capitalism has now become art's "natural" environment, nothing more (and nothing less). And that, in turn, creates the need for clearly formulated positions that, on the one hand, make the production of contemporary art more effective, and on the other hand, maintain its high intellectual standards. This task is not as easy to accomplish as it would seem at first sight. Today's conditions make nonconformism into a standard reflex, so that low budget conceptualism, non-spectacular art, or actionism become impotent. To paraphrase something Alain Badiou said (though about philosophy), we have to create on level terms with capital as a minimum. And as a maximum, we have to go above and beyond it.

As tempting as it might be to fantasize of some new group activity, the very possibility of working in groups today is in doubt. There are a number of reasons. The first of these, of course, is psychological. The majority of the

former USSR's inhabitants have a very hard time indeed developing the habit of collective work (based on solidarity) under these new economic conditions. Hence the somewhat personal character of this project, at least in its initial stage; there is little choice in taking this position. Today, group activity is almost always based on solidarity with fashionable trends, which lowers the intensity of discssion and destroys its experimental character. This project wants to shed light on the Russian artworld's contradictions in all their plasticity. However, the goal is not to provoke yet another incoherent squabble, but to overcome these contradictions, translating them into an intellectual discussion in which they gain the stable form of antagonistic artistic principles.

This project can by all rights be called a leftist art project. However, the addition of the word "art" introduces a crucial difference to the average leftist publication. This is no place to play at "leftism" by republishing texts that activists already know or by glorifying familiar heroes. The project's meaning to the left is that it wants to make sense of avant-gardism and modernism in 20th century art. And in Russian culture, the lack of elementary knowledge is a gaping chasm that would take years to fill with tons of publications of every ilk.

A good place to begin is a more complete presentation of the work of Clement Greenberg. Art journalists like to mention his name quite often, but in Russia, no one has ever really made a serious examination of his work. As the postmodernist paradigm shows clear signs of exhaustion, this ideas can be important points of orientation for navigating a new situation. As the Artwork returns, Greenberg lays bare the phillistine idea that the avant-garde broke with tradition. And this, in turn, refutes the false idea of the avant-garde and of modernism as the uncontrolled production of exclusively formalist innovations.

The central question (and one that is even scandalous today) is that of artistic taste. In the 19th century, taste was the fundament of any substantial thinking on art. Many people think that the 20th century did away with criteria of taste, demonstrating such an impressive multiplicity of artistic tendencies that taste could no longer be an adequate instrument for evaluation and analysis. It follows from the observations of Greenberg himself – 20th century art movements rose and fell before his eyes - that taste can only be decared inadequate from within current artistic life. But if the critic finds the strength to distance himself from it, taste is the only instrument that still works. For our artistic process, the most important idea is the break with context (even in the form of an intellectual experiment), since an overemphasis of context bogs down any asssesment in the life of the art world, robbing it of its "objective" content. Context, in most cases, is the sum of the epoch's misconceptions.

This is why we need to facilitate the decontextualization of creativity in every way possible, to make the political, social, and commercial aspects

unimportant or secondary. To make something unimportant or secondary does not mean to deny its essential influence. Quite on the contrary. It is precisely the radical refusal of the surrounding context that can dialetically illuminate its real significance. It is time to admit that the discussion of art's political meaning can only take place after understanding its fundamental characteristics, characteristics that are not so obvious today. This is why we are constantly faced with different cases, ranging from the impassioned discussion of the possibility of "rightwing art" to a revival of vulgar sociology. All these cases have nothing to do with art itself, and this is why the ensuing discussions of political meaning don't really mean anything much. "But the function of art in the totally functional world is its functionlessness; it is pure superstition to believe that art could intervene directly or lead to an intervention." (Theodor Adorno, Aesthetic Theory (New York: Continuum 1997), p. 320).

The main text in the first issue is Harry Lehmann's theoretical essay "Avant-garde Today." This text offers more than radical conception of art history. The word "avant-garde" is a metaphor, of course. The essay discusses the potential for new vanguard art in terms of its beyondness. Classical modernism, the radical avant-garde, and post-modernism all equally demonstrated in how far they were beyond the artistic context that surrounded them. For the modernist (and the avant-gardist) this beyondness expressed itself in historical primacy and plastical radicality (with visual expression sometimes approaching zero); for the post-modernist, it lay in the radical refusal of authorship... The big question today is how this beyondness will express itself at this new stage. No doubt, it is extremely important as a quality. This, actually, is why new art, art of the Artwork that has none of the historical avant-garde's outer attributes, has the full right to claim this definition.

Everybody knows that 20th century art associated itself with medieval art, art before the Renaissance, and even art from pre-historic and archaic times. That is, it privileged all those traditions, methods, and poetics that 19th century academism had negated. Some art historians (most of them Soviet) saw this predilection as a clear sign of degradation and decline. If we are to understand historical progress as an unswerving highway, such a view is justifed, but history does not move in straight lines. Sometimes the return to a primordeal state can give us a great deal for a new leap ahead; it help us understand our own foundations and their objective laws. 20th century art played its crucial part: it became an instrument of the historical links between art from different epochs and different countries. Things that were derided and patronized as barbarism finally came into their own. (This becomes especially clear in relation to icon painting).

A reverse process, the rehabilitation of the devices of classical art, already began during post-modern times. The return of the Artwork is a logical

continuation of this process. And here, the break with the avant-gardist paradigm of "being outside of art" takes on a new quality. The break has taken on the maximum allowable size; the preservation of the historical avant-garde's memory becomes a vital task. Because oblivion is the worst thing that can happen in the history of art and culture. Of course, this memory cannot help but leave its mark on the objects of the new art. Just like ancient ruins do not only contain antiquity's genius but also the vandalism of barbarian, today's most advanced art should retain both the avant-garde's upswing and its downfall.

Even more, this break itself is far closer to the spirit of the avant-garde than its nominal reproduction. The epoch of post-modernism produced a similar effect: neo-expressionism, simulationism, and appropriation art came far closer to the historical avant-garde than the hundred of monochromes made by its epigones. The break itself can be understand as a pure avant-garde gesture. Its strategy of inversion changes everything into its mirror reflection. Today, being outside of art is nothing but a rhetorical device, a figure of common courtesy, and in the most cases, a justification for one's own shortcomings. And a clear understanding of one's practice without all this truly archaic avant-gardist coquettry will provide at least a chance to really do something in the history of art.

Another important moment of contemporary thought and creativity is the return of poetry. Under contemporary conditions, this art form finds itself in a dire situation. It seems that poetic language has never faced such apathy. If we associate freedom of speech with poetry (and that really is its genuine definition), then that freedom is great trouble today. But to swim with the current and to answer the call of opportunism is beneath the dignity of the real heirs to the 20th century. This is why there can be no compromise here! There will be poetry, even if it is convulsive!

17). Avant-garde Today

A Theoretical Model of Aesthetic Modernity.

Harry Lehmann

I. The Art System — II. The Separation of Work, Medium, and Reflection
III. The Medium of Art — IV. Classical Modernism — V. Avant-garde
VI. Post-Modemism — VII. Reflexive Modernism — VIII. Gehalt-Aesthetic Turn (Gehalts-asthetische Wende) — XI. Naive Modernism
X. Art Criticism — XI. Art Philosophy

Philosophy could ultimately see its remaining jurisdiction in the asking of questions in which nobody is interested—for example the question of the avant-garde today. This theme, largely ignored until its recent revival, was avoided with good reason: history had a good answer at the ready. It was obvious that the artistic avant-gardes, with all their theoretical and aesthetic claims, had been replaced by post-modernism. The art that has been considered in keeping with our times for the last three decades defines itself largely through the rejection of what was once avant-garde art.

When philosophy asks its questions, one naturally assumes that the obvious answers will be unacceptable. Philosophy would presumably notice that precisely this question, which is usually answered trivially and accordingly rendered harmless, generates a significantly blurred awareness of the problem, and will speculate that this is the first point sensed by the discursive community involved—inevitably beginning to polarize it into those who reject the question as uninteresting, and those who see it as exciting. And this polarization is occurring for a single reason: one expects a fundamental change in the circumstances of communication to result when one ceases to avoid such unwanted questions.

The philosophical question thus contains, beneath its shell of social disinterest, a provocative core; and philosophy finds its starting-point (which it had always considered questionable) as

soon as it looks for it. Where, then, lies the disruptive potential in the question of avant-garde today? It addresses a situation of normative helplessness, the need for differentiation and decision, that accumulates beneath the dominant self-understanding of post-modernism in all society's zones of reflection and can no longer be relieved through the perspective of this world-view. The question of the avant-garde today is directed against the post-modern self-description of contemporary art, whose tendency is to make it increasingly impossible to distinguish between aesthetically successful and failed art. Its communicative barb lies in the old claim of the avant-garde to be ahead of all other art. Here it marks a normative difference that can neither be conceived nor communicated nowadays. The question of whether this lost normative distinction needs to be replaced or not will divide the art scene as soon as one can anticipate, sense or recognize that the post-modern self-description of art is now at stake.

If, then, we assume that the question of avant-garde today is a philosophical one of latent relevance: what subsequent questions does it lead to, how can it be developed? First of all it will have to be clarified what the avant-garde once meant, whence it drew the strength of its convictions and why it was able to leave a profound caesura in the historiography of art. Secondly, this will increase the urgency of the question as to why the historical avant-garde has apparently lost its relevance. It is only in conjunction with these two preliminary questions that one would finally be able to formulate thirdly a thesis of what advanced art is today.

A philosophical question is not only one that motivates itself—that creates social interest where there is none—but must also be able to keep what it promises, namely: to provoke a controversial answer. Questions that are only posed in order to "keep the asking of questions open"—a popular topos of philosophical self-legitimation—simply maintain a philosophical activity that contents itself with statements of intention. A truly philosophical question involves a philosophical theory that can resolve the complex of questions raised by that unwanted question "in a single stroke." It would thus require a conceptual approach that could simultaneously and cogently answer the threefold question of the status of the avant-garde—that of its glorious past, its disastrous present and its possible future. Generally, in the case of the historical avant-garde, it is the claim of all modern art to be new that is at stake; the avant-garde simply took this aspect to an extreme. Behind the central question of the avant-garde today, therefore, lies the much further-reaching question of all contemporary art's self-understanding as something modern, new, and ultimately advanced.

I. The Art System

In order to answer those three sub-questions regarding the avant-garde in context, it is necessary to reconstruct a model of modern art. This cannot be a matter of rewriting the details of art history, but rather—and exclusively—a philosophical re-description of the great art-historical caesuras that are commonly accepted.

The first of these is the transition from the art of the Modern Age (Neuzeit) —which already described itself as "modern"—to classical modernism between 1850 and the first decade of the 20th century. This break is so momentous that one also refers to it as the beginning of aesthetic modernism i. This would have to be followed by rendering comprehensible the scarcely definable rejection, erosion or outdoing of that art through the historical avant-gardeii; and finally the appearance of post-modern art, which in turn breaks with the traditions of both classical and avant-garde modernism, would have to be reconstructed and reinterpretediii.If it can be clarified how and why modern art's relationship with modernity itself has changed in the course of its history, then—this is the promise of this philosophical thought-experiment—one will also be able to answer the question as to the status of the avant-garde in art today.
The fundamental idea for this re-description of art history is the following: one can reconstruct the history of modern art as a history of its progressive differentiation.
«A first step in this history of progressive differentiation had already been taken in the 15th century, when art in the royal courts of Italy came into the position of making decisions independently of the highest legislative authority, namely the Catholic Church, on account of the functional differentiation of society that was taking effect. This fundamental independence from religious and an-artistic (kunstfremd) aspects holding together the total medieval world-view corresponds to the formation of an autonomous social sub-system of artiv. One can speak of progressive differentiation in general whenever differences come into the world that genuinely make a difference, i.e., have serious consequences. In this sense, the Renaissance introduced the distinction between art and non-art, even though one had already distinguished between art-related themes and all others in the Middle Ages. But this was a linguistic distinction without any "ontological" substance. The situation changes fundamentally once the difference between art and non-art comes to be anchored in a socio-structural difference between system and environment. One is still free to speak about art as one wishes; if one ignores this difference, however—which above all means communicating without regard for art's systemic autonomy—then this becomes apparent in the art system as a communicative inability to keep up with the times. The progressive differentiation of art thus relates to a transformation of communicative forms that constitute the basis of artistic communication and —behind the backs of artists, art critics and art lovers—control it.
Alongside this claim of objectivity that is connected to the discussion of progressive differentiation, this concept signifies as well a gain in degrees of freedom, specifically of degrees of communicative freedom in the art system. We would wish to expand Luhmann's theory of art with this idea, which is the prerequisite for any philosophical conception of art history in terms of the avant-garde. We shall first of all give a brief outline of the main idea underlying this system-theoretical sociology of art, so that we can then incorporate into that sketch the idea that is to be developed here.

Like Luhmann, we assume that a system is formed through the crystallization of a guiding difference [Leitdifferenz] within a particular communicative domain such as economy, science, law, or indeed art, which is able to channel the entire flow of information in such a field. This means, for example, that with any statement, observation, judgment or question relating to the theme of art, the distinction as to whether something is beautiful or ugly suddenly comes into play. Naturally, this lingual distinction was also possible in the hierarchically-differentiated society of the Middle Ages, but these differences were integrated within a grand scholastic cosmos of differentiation, and so strongly connected that any judgment on art was simultaneously one on God, the world, nature, and history. The distinction between the beautiful and the ugly was thus made into a fixed part of a particular world-view, and was as such not freely available. It was only with the transition to a functional differentiation of society that these semantic differences gained autonomy, i.e., they could now be more precisely defined through specific, in our case art-specific programs that were not merely isolated parts of a world-view that was binding for the whole of society and could not be evaded. Through such programs, it became possible for the first time to specify this guiding difference autonomously, i.e., relatively independently of what was thought about the beautiful and the ugly outside of artistic communication or theology. Hence, this semantic difference was transformed into a code of communication, or to put it differently: a separation of coding and programming occurredv. This structural difference between code and prescribed coding is the secret motor of all system formation, as the system now contains a mechanism of differentiation that can generate structures autopoietically, that is to say by its own power. The fact that art can now design its own programs (which are no longer prescribed by theology), and through these put its two abstract code-values in concrete terms, is the real factor enabling the art system to close itself operatively and develop a boundary between system and environment, i.e., between art and non-art

II. The Separation of Work, Medium and Reflection

From the perspective of the system-theoretical theory of society, "modern society" already came about at the start of the Modern Age in the 15th century, as it was at that point that the structure of society began to change from a hierarchically-differentiated to a functionally-differentiated societal formation. The notion of modernity is therefore determined with the help of a concept of societal structure, and any alternative notion of modernity, which would no doubt lead to entirely different historical models, would face the difficult task of presenting a conceptual definition as well-founded as that offered by Luh-mann's theory of society. If one takes this concept of modernity as the point of departure, one must also locate the starting point of modern art in the Renaissance, with the progressive differentiation of an autonomous art system. We are here dealing with an external differentiation of art, with its separa-

tion from extra-artistic determinants, through which the art system establishes its operative boundary between system and environment. In this constitutional phase of the art system (see figure 1. Theoretical Model), which extends from the Renaissance to Romanticism, this achievement of autonomy was established and consolidated in all the arts and their respective genres.
Those are the system-theoretical dictates we can fall back on indiscriminately.
The question that points beyond Luhmann's system-theoretical sociology of art is what is actually established in the art-specific programs of the art system.
My follow-up thesis is that it is the immanent relationship between work, medium and reflection that defines the grammar of artistic programs, and whose transformation in turn led to one of the most striking caesuras in the historiography of art.
One can work on the assumption that these three basal components were firmly joined in the first art of the Modern Age. This was a legacy of the Middle Ages, when art still lacked any system-specific programs, its fundamental sense and form instead being dictated by the "quasi-program" of a religious world-view that provided a binding structure for the whole of society. With the formation of an autonomous art system in the Renaissance, this external system of dictates was internalized, thus gaining for the first time the status of a program in the true sense of the word: a program that could be written and overwritten by the art system itself according to the standards of its own developmental logic. This newly-acquired freedom in art was most evident in its ability to create a multitude of competing and successive artistic styles through its own power, independently of the evolutionary processes affecting society as a whole.
If we distinguish between different styles in medieval art, this is a backward projection of autonomous onto pre-autonomous art. It conceals the fact that these stylistic differences did not have their origin in art itself, but rather in extra-artistic reasons such as church politics, which codified the production of icons, masses, and sacred buildings with consideration for the respective local cultural and political context. The art history of the Modern Age can be traced as a history of style, but neither its backward projection onto the Middle Ages nor its forward projection onto aesthetic modernism does justice to the major breaks in art history. Or, to put it briefly: the great structural breaks in art are not subsumed within the stylistic ones.
Our task lies above all in developing an art-model that can also grasp those fundamental changes that have radically altered the circumstances of communication in the art system since the middle of the 19th century. These are processes of transformation whose dimensions keep them below the level of system formation at the start of the Modern Age—because they are not accompanied by changes of societal structure—but which extend noticeably beyond the motor force in the arts of the Modern Age, i.e., stylistic invention. As already stated, we are dealing with a gradual separation of the components of work, medium, and reflection at the programmatic level of art. It is here that the degrees of freedom increase as never before, and their gradual emergence in the world can be reconstructed.
The break between the art of the Modern Age and that of modernism had long been imminent. The growth of philosophical aesthetics as a new academic discipline in the middle of the 18th century was not least a reaction to the fact that the burden of complexity resulting from the fully-developed and now evident system autonomy in art became, for the first time, so great that the only way to cope with it was through a reflexive theory designed specifically for that purpose. And in this aesthetic tradition, it was Hegel who remarked, with great foresight, that art had exhausted all the possibilities of this form of development by the early 19th century, and that it would only be able to survive in a qualitatively entirely different form. The "end of art" proclaimed by Hegel was the end of the art system's constitutional phase; Hegel could not have predicted that it would be followed by a phase of progressive differentiation, i.e., aesthetic modernismvi. Possibly other theories can offer different explanations for this; one can judge the scope and explicatory power of a philosophical theory, however, by whether it is able to bring such heterogeneous events that are so significant in the history of communication—such as the "beginning of aesthetics" with Baumgarten, the "beginning of aesthetic modernism" with Baudelaire, Hegel's "end of art," and Danto's echo thereof in the 20th century—into a shared context of meaning.

III. The Medium of Art

The joint communication of work, medium, and reflection would thus be the starting point for the art of the Modern Age, and it is in relation to this, I wish to argue, that genuinely modern art became progressively differentiated. In order to describe the inflexible basic grammar of this period in art, however, we must first address a number of preliminary considerations, above all regarding the now highly inflational concept of medium. The concept of the medium can be introduced system-theoretically via the distinction between medium and form, where the medium can be defined more precisely as a "loose coupling of elements" and form as a "fixed" or "tight coupling of elementsvii. Applied to the medium of art, this means that the observable forms in works of art are tight couplings that can be formed in the medium of art. The loose couplings that exist between the elements of this medium constitute, as it were, a delimited realm of possibilities for the production of works of art.
A further limitation is the fact that the media of art are always based on perceptual media —whether of a visual, acoustic or linguistic nature —in which perception is, so to speak, already prepared. The elements of the art medium are perceptual events that are subordinated to an additional ordering scheme, and this "artificial" a priori relation superimposed upon every act of perception turns the basal medium of perception into a medium of art. Or, to put it differently, the medium of art transforms the perceptual medium into a medium of aesthetic experience.

Hence, the forms found in an artistic medium are always perceptible forms, and are always pre-programmed from the outset to have a particular affinity for one another. Owing to these aesthetic bonding forces, the separate forms generated can in turn join to establish a stable formal complex—that is, a work of art. It is precisely this quality of autopoietic perceptual organization that provides the work-character of an artifact that can be formed in the medium of art.

One could ask, once again, how the medium of art was traditionally constituted, which elements it comprised and in what manner these were loosely joined. In music, for example, one can understand notes (or the intervals between notes, to be precise) as its primary elements. In this respect, the medium of traditional music was the tonal system, which limited every musical work of art a priori to a preference for particular notes or intervals over others. The consequences of this concept of medium become clear if one considers how much was already determined through the assertion of and claim to such a medium: from the entire audible domain, pitched sounds were isolated, but unpitched sounds were excluded; these pitched sounds did not encompass a linear spectrum, but instead manifested themselves eventually as twelve different discrete values, and even these twelve semitones were not equally available in the concrete act of composition, but rather had to be treated selectively according to the key of the piece. This example alone should already show the first outlines of the basic idea, namely that the history of modern art could be reconstructed as a history of the dissolution of such basal loose couplings. New Music defined itself above all by rupturing the tonal system and finding a way to compose with all twelve tones, then by no longer accepting the semitone-step as the smallest possible interval and beginning to use micro-intervals and alternate tuning systems, extending to a musical negativism that replaced pitches with unpitched sounds and used these as musical elements—or even declared silence to be the true form of music.

Normally, works of art are not defined by only one parameter. Alongside tonality (in the strict sense), music also consists of rhythms or sound-qualities which, until the advent of New Music, gave compositions their a priori form. In analogy to the tonal system, traditional music was also characterized by a rhythmic system that organized musical time "prior to all experience": the mensural and later the metric system. Here too, New Music first of all suspended the medium by dissolving the rhythmic systems as a compositional program until, in the most extreme cases, "works" were created which, as with John Cage, dissolved the binding relationship between temporal order and specific musical materials. The elements of the musical medium were thus coupled loosely via several parameters at once, and with each parameter one can reconstruct a history of the dissolution of this traditionally prescribed compositional structure.

With the aid of this medium-theoretical approach, one can now analyze all traditional artistic genres, regardless of whether they are based on an acoustic,

visual, or linguistic medium of perception. The analytical scheme is the same in each case: first it is a matter of determining the primary parameters of a traditional genre; then it is necessary to find the elements of each parameter and the characteristic loose couplings between these elements.

The poem thus becomes an art form primarily through meter and metaphor, gaining its aesthetic content through these factorsviii. The basic metric unit in poetry is the syllable, which can appear either as stressed or unstressed, rising or falling. The loose couplings between these elements are in turn realized through a metric system that regulates the alternation between stressed and unstressed syllables according to a particular pattern, and thus lends the poem its concrete metric verse form (in the sense of a tight coupling). In a less vivid, but analogous fashion, the metaphorical parameter could also be reconstructed; here too, the sentence is once again prepared as a basal semantic unit (the elements) by a particular expectation-system of "transmission" (the loose couplings), so that in this medium the respective concrete forms of poetic language are expressed (i.e., can be realized as tight couplings). In painting, lines and colors forming surfaces are in turn the basic elements of a picture, which were traditionally connected flexibly through the principle of representation, and even more narrowly through the representational system of central perspective. The representation of color surfaces, for example, was long governed by the "principle of local colors" (Lokalfarbenprinzip), which dictated a realistic transfer of the natural colors to the painted image. This too can be understood as a loose coupling of color elements in the medium of the tableau. The concept of medium becomes particularly clear in architecture, as one speaks here of building components such as walls, doors, windows, pillars, gables, roofs and the like, and for a long time it went without saying that these architectural elements had to be joined to form a fagade that lent the building a "face." Even this anthropomorphic shaping principle is a loose coupling that was once constitutive for the medium of architecture.

It should be foreseeable that one can also apply this media-theoretical parametric analysis to the remaining forms of art such as sculpture, the novel, or art photography. The decisive gain through the media-theoretical approach lies in the fact that it provides a theoretical tool for analyzing art across genre boundaries. The concept of medium allows us to make the various arts comparable with one another and to uncover those structures that have reorganized themselves—to the same extent in all genres—under the modernizing pressure of society.

This theory of media can facilitate the rehabilitation of art philosophy, which has long since forfeited its object of examination—"art"—and become entangled in constant rear-guard action since the appearance of its last great work, Adorno's Aesthetic Theory. Its gradual loss of jurisdiction became most apparent in the fact that it was—and is still being—replaced and superseded by a multitude of genre-specific art theories. On the one hand, the specialization of

those theories always enables them to know better what is going on in their disciplines, and on the other hand, there had been no tenable theoretical model in the period between Adorno and Luhmann allowing a fundamental re-conception of the unity of the arts without any tacit metaphysical or historico-philo-sophical background assumptionsix. The system-theoretical theory of media, however, gives art philosophy back its theme.

IV. Classical Modernism

We can thus assume that a comparable situation existed in all genres in the art of the Modern Age: each work realized itself as the compact form of a genre-specific art medium that can be re-described across several parameters as a loose coupling of its own respective elements. In addition, these medium-constituted works were in turn interpreted as a reduplication of the real worldx. This highly abstract reconstruction of the modern arts allows us to retrace the fracture in art historiography left by classical modernism. What unifies cubism in visual art, free atonality in music and free verse in poetry is that upon their first appearance they produced works no longer pre-programmed by any medium —and which had, in this sense, freed themselves from tradition. Pictures were no longer contained within central perspective, music abandoned the tonal system and poetry lost its binding metric forms—and yet they were nonetheless all intended to be perceived as art. That means: these works put the medium that traditionally constituted them out of action. These works of art in classical modernism thus become self-programmed and self-reflexive works that organize the process of aesthetic experience purely through themselves. Independently of the expectations otherwise prepared in the media of art, the work can now, with the aid of its own forms, create expectations in its recipients as to which form will appear next, which form might be compatible with the previous ones and which might not. The art of classical modernism takes art out of its respective artistic medium and renders its work-character visible: the internal aesthetic binding-forces of its forms as perceptible within it.

It is important to remember that the discovery of forms in classical modernism was still bound strongly to predetermined programs of interpretation postulating an a priori connection between art and the world. Nonetheless, it is in precisely this shape that art, at the start of the 20th century, gains a new level of autonomy that is now able to develop on the basis of the existing system autonomy: the autonomy of the reflexively-coupled work of art (see figure 1. Theoretical Model). It is this classical-modernist "work autonomy" that breaks with all previously familiar forms of seeing and hearing and demands an entirely new aesthetic attitude of the recipient.

What makes it extremely difficult to understand such historical caesuras as classical modernism is the fact that this progressive differentiation does not simply occur in reality, which need thus only be described correctly, but rather

within an autonomous social system. As an observer, one must therefore begin by taking up a hypothetical position within this system in order adequately to re-describe such processes of separation. Once it has attained its autonomy, the art system can only change through its own force; it can no longer react directty to external changes in society, be they revolutions, great technical inventions, wars, or global economic crises. In a word, the possibilities of self-transformation are restricted by the negational possibilities available within a system; and it is precisely these that change in the history of art. Throughout the entire Modern Age, there was only one adequate means of self-transformation: stylistic change. Art could renew itself by negating an old style with the aid of a new one. The works of classical modernism, however, negated not only the established styles of their time, but rather medium-constituted art as such, thus introducing a previously unavailable possibility of negation into the art system. From that point on, it was possible to produce art that negated the medium of art. The art system thus attained a new level of freedom that can be understood retrospectively as the separation of medium and work.

Classical modernism becomes a turning-point in art history for the reason that it brings about a change in many of art's decisive factors at once. The progressive differentiation of art taking place here firstly constitutes a separation of work and medium, secondly corresponds to an introduction of negation of medium into the art system, and thirdly simultaneously reveals itself as a gain in autonomy, namely the autonomy of the classical modernist work of art in relation to the art system. In a context where such descriptions are required that at once demand a redefinition of all descriptive factors, one can say that philosophy, and art philosophy in particular, is still necessary.

Despite this separation of work and medium, the art of classical modernism remains tied to aesthetic tradition: for these self-organizing works of art are still traditional in their dependence on a background philosophy that translated the formal language evident in the works into a particular expression of reality. Here too, one is dealing with an artistic program that prepares its reception in a particular fashion and organizes the relation between art and the world in advance. As neither the work nor its reflection are still anchored in a medium that reproduces the unquestioned truths of art, the works of classical modernism are now "commentary-dependent"xi.

It can therefore be said that classical modernism did not yet truly free the autonomous work of art; rather, this commentary-dependent unity of work and reflection attains autonomy in relation to the medium of art (see Figure 1. Theoretical Model). This internally-reflected, self-creating, monadic work is the epitome of the classical modernist work of art; it seeks direct access to the order of the world from within itself, without any mediation of medium.

V. Avant-garde

The historical avant-garde rebelled against this a priori understanding of

art; its true achievement lies precisely in questioning and rendering contingent the ordering context between the work and the world that had been considered natural and necessary for centuries. As stated above, autonomous art can only perform such a radical rejection of its own tradition by its own power and with its own artistic resources. It was thus necessary to find a possibility within the art system itself to dissolve the connection between the work and its world-related interpretation, i.e., between work and reflection, that was still constitutive for classical modernism. The baffling strategy adopted by the avant-garde was to produce works that, in the classical modern sense, are none; works with no perceptible combinations of forms that limit and explain one another[xii].

The art-historical meaning of object art (Objektkunst) was that here, for the first time, objects entered the arena of artistic communication whose comprehensibility was ensured neither by an artistic medium nor a self-explaining work; instead, these artifacts could be explained only in relation to a reflection upon art.

Avant-garde art is a form of art whose aspects of medium and artwork are so to speak cut off; it is reduced alone to its reflexive component[xiii]. By implying a polemical negation of the work-character, it becomes object art; in so far as it becomes dependent on a reflection of the concept that declares such objects as art, it becomes conceptual art. Object art and conceptual art are thus two manifestations of the historical avant-garde, or two sides of its theoretical description.

As we have already found in the case of classical modernism, the avant-garde to the same extent becomes a decisive art-historical caesura, in that it causes a multitude of fundamental conceptual shifts. First of all, a further form of negation becomes available within the art system: the negation of the work of art. Through the inclusion of anti-works, the avant-garde finally also achieves a separation of work and reflection, thus further developing the concept of artistic autonomy. This can extend to the point that it can symbolically renounce art itself—a renunciation that nevertheless symbolizes art (one can imagine this extreme case as a situation in which the entire "circle of the arts" remains empty and even the reflexive segment is removed [see Figure 1. Theoretical Model]). All of this indicates that alongside the autonomy of system and work, art now also gains autonomy of reflection; conceptual art is simply a particularly clear example of this.

This gives us a first, rough answer to our question of what the avant-garde once was, historically speaking, and whence it was able to draw its force of effect: we are dealing with a further step in the progressive differentiation of the art system.

The entire approach of reconstructing art history as a history of autonomization is intended to render appreciable both the supposed "end of art" and the "end of art history"—in both its truth and its illusion[xiv]. This end of historiography has equally become historical; nonetheless, it cannot be overlooked that the avant-garde did indeed bring something in art to its conclusion. Our thesis here would be that the historico-philosophical model of progress by which one was able to describe, and naturally also idealize, the process of progressive differentiation for almost 150 years reached its (provisional) limits at the start of the 1970s.

As we have seen, the two great phases of progressive differentiation were able to occur only through two fundamental negations in the art system that were by their very nature two extreme steps of abstraction: first an art abstracted from its medium-character, next an art abstracted from its work-character. This meant that one was able to trace a straight line of progressive abstraction through art history, and this line was always, strictly speaking, a radical abstraction of familiar residues of tradition. It was thus in the nature of art to disappoint all the expectations of its audience, and in this sense the art from classical modernism until the avant-garde follows Rimbaud's maxim: "One must be absolutely modern." The "end of art" subsequently proclaimed for the second time by Danto was this time an end of the avant-garde[xv].

One direct consequence of this spiral of abstraction is that the ideal of the new can only be realized through an uncompromising progress in the material. This progress, however, reaches an end in relation to any predefined genre at some point, as demonstrated vividly by the "last pictures" (letzte Bilder)[xvi]. If one intends nonetheless to follow this logic of the historical avant-garde, one must specialize in the constant exploration of new forms of material, i.e., the inclusion of new elements of reality in art, even though they most likely do not hold the potential to develop a "new medium" of art—not even through continued use and long-term cultural molding. Ultimately, the everyday objects displayed in the museum are simply not (or cannot be) joined loosely in the way that pitches, colors, geometric figures, syllables or words can. Rather, the lack of natural referential contexts in aesthetic experience must be balanced through intellectual concepts that reflexively define the manner in which this art is to be perceived as a context of sense or nonsense. Honey, fat or felt remain materials, and do not in themselves constitute any artistic medium; it was only in the light of Beuys' artist- aesthetic and its interpretation by curators and critics that they become—or are declared to be—art.

VI. Post-modernism

The experiences of post-modernism made it seem necessary to bid farewell to the entire model of progress that had so far determined art historiography. The consistent tendency that could be discerned amid the stream of innovations in the arts from the middle of the 19th century onwards was a series of accumulating abstractions that forced art to maintain a state of constant material progress.

Post-modern art seemingly made it impossible to continue this narrative of the art system, as its historical achievement lay in the removal of the taboo concerning tradition. The re-use of the traditional formal repertoire—i.e., of old art styles in the context of advanced art—undermined the old, previously well-functioning historico-philosophical model and initially suggested, for lack of alternative descriptions, the conclusion of the end of art. What had ended was not art, however, but merely this linear form of historiography. Yet strictly speaking, even post-modernism

remained bound to that form of progressivist logic; it was simply realizing it in reverse.
These historico-philosophical difficulties became obvious at the start of the 1970s, leading to a general suspicion towards any theories of history, and finding its most potent metaphor in the talk of the "end of the grand narratives." The philosophical discourse of modernity has to this day not moved beyond that dead point, which indicates that we are still caught within post-modernism's horizon of self-understanding. The thought experiment projected here correspondingly seeks a possible way of crossing this horizon. It is important not simply to take leave of the philosophy of history, but rather to replace its traditional model with a new one. The historico-philosophical model that legitimated itself directly within the historical avant-garde and its ideal of material progress was that of a never-ending de-confinement (Entgrenzung) of the arts, i.e., a breaking down of its delimitations; the opposing model, which could provide an answer to the question of the avant-garde today, would be that of a finite progressive differentiation (Ausdifferenzierung) of art.
Let us remind ourselves of the meaning of that metaphor of de-confinement with the aid of ourtheory of media. Media are delimited accordingto the manner and number of their elements and relationships between them. One can then say that the historical avant-garde has pursued a strategy of de-confinement, as it constantly seeks to increase the number of medium-elements, i.e., the material reservoir of art. If the tonal system long set the limits of Western music at scales typically consisting of seven notes, the subsequent use of all 12 semitones in free atonal music clearly constituted a de-confinement of the medium "music." As soon as such expansions are realized with non-coupled material, i.e., with elements between which no loose couplings establish themselves for the recipients, this results in a conceptual expansion of the art media through their anti-media, for example when noises or chance events are included in the medium of music.
The historical avant-garde thus defines itself not only through the production of anti-works, but also through the exploration and incorporation of anti-media into the art system. It is not foreseeable that this option of innovation through renewal of material could ever exhaust itself within the art system; in this sense we are indeed dealing with an "infinite" de-confinement of art—it is questionable, however, whether this will still be a tenable criterion for advanced art in the future.
Neither this possibility of art nor the fundamental meaning of it is to be questioned or even disputed here; we are interested solely in its art-philosophical interpretation. From the perspective of the avant-garde, any post-modern art that re-uses old, "exhausted" media is reactionary. Unlike the avant-garde, post-modernism cannot conceive of its own historicity at all—hence its helpless resort to the formula of the "end of art."
One could say, however, that post-modernism's historical achievement lies in its removal of the taboo concerning medium-usages. Terminologically speaking, this amounts to a cancellation of the negation of the old media of art

(see Figure 1. Theoretical Model). As already discussed, the paradigmatic negation of the art-medium results in classical modernism. If, however, one characterizes trivially as a reactionary regression the counter-movement via post-modernism which succeeded that initial negation, and fails to take it seriously as a significant turn in art history, then one must view this first negation of the medium merely as a de-confinement (Entgrenzung) of art. If one takes the post-modern negation of this negation seriously, then one encounters not merely a de-confinement, but rather a progressive differentiation of art: the introduction of a difference between medium and work, that is to say the introduction of a new degree of freedom into the communicative system that is art.
It is important to note that this re-inclusion of the medium of art during post-modernism was subject to one proviso: it had to be identifiable as genuinely post-modern art and accordingly set itself apart from "traditional" art, which had worked with rather than against its medium. What was required was therefore a detached, and in this sense a flippant and ironic use of media. The best means for this was to emphasize this resort to tradition as such, i.e., to make the use of old artistic forms recognizable as quotation. Past artistic styles thus became identifiable as styles, and as the style quoted was released from its previous function—namely the constitution of a work—it was also possible to incorporate many different styles within the same work. The style quoted was thus a prerequisite for the style of "polystylism," that aesthetic pluralism which became the true trademark of post-modernism. By appropriating traditions in this detached manner, post-modernism even succeeded in outdoing the historical avant-garde and being "absolutely modern." This was its option for radically setting itself apart from all pre-existing supposedly advanced and modern art. Thus even post-modernism managed to find an art-historically relevant way of negating art within the art system—only in a material-aesthetically reversed fashion.
One could be tempted into to thinking that the rehabilitation of the artistic medium automatically rehabilitates the work of art, but this theoretically quite natural conclusion is only partly true. Certainly the removal of the artistic medium's taboos leads once more to artifacts that no longer present themselves as anti-works, but the work-character of post-modern art is of a special nature: it is the open, not the closed works of art that are clearly favored in the art systemxvii. The open work is the logical consequence of the particularly ironic and playful re-appropriation of old media with their genres and styles experienced by art in post-modernismxviii. The listener simply cannot gain access to a polystylistic composition in the same automatic fashion as to a classical or classical- modem composition with its pre-programmed or self-programming organizational structure. The former feeds off the abrupt changes of style that has come to be expected by the observer only through the meta-concept of post-modern art. The rehabilitation of the old media immediately changes the reception

conditions affecting the newest works of art: for the layperson, they can now be experienced aesthetically and understood once more. For the connoisseur, however, such art plays with tradition, it makes its set pieces recognizable as quotations, for example by demystifying a figurative painting with an ironic caption underneath, or—unsurpassably—turning the entire picture upside-down (as with the painter Georg Baselitz). It is this twofold interpretative capacity that forms the basis for the "double encoding" diagnosed in post-modern art from an early pointxix.
The negation of the medium through the art of classical modernism was not simply an art-historical peculiarity that could be undone again by post-modernism; rather, this double negation was the ruse of a no longer controllable autonomous communicative system seeking to extricate itself from the quagmire of its tradition with the aid of its own works. With historical hindsight, it served to free the still reflexively-coupled work of art from the medium of art. It revealed the possibility for each work of art to exist, be experienced and interpreted without being anchored in a specific artistic medium. If this negation was subsequently negated in post-modernism, this can be interpreted in precisely three ways: firstly, drawing on the self-understanding of aesthetic modernism and its model of de-confinement (i.e., of classical and avant-garde modernism), one can view this renewed use by art of its medium, which is always also a use of the traditional formal repertoire, as a conservative regression that falls back behind the current point in art history. Secondly, one can adopt the post-modern perspective and view this move as a successful neutralization of that first negation, as if classical modernism had in this manner simply left its own stylistic trace in art history—a scandalous move in its own time, but irrelevant for the art of the present.
Thirdly—and this is our view—one can see this twofold negation as an immanent mechanism of progressive differentiation in which the first negation served to dissolve the historically-established bond between work and medium, whereas the second retracts the accompanying statement that art must always negate its medium if it is to be considered modern. This provides an explicatory model that neither disputes the historical sense of the first negation in a post-modernist fashion nor rejects the second negation in a modernist fashion, but instead sees a process of progressive differentiation in this peculiar double step: one step forwards, one step back. Its historical sense lies in the separation of work and medium, the gaining of a new degree of freedom in the art system in the fact that this connection is neither necessary (as in the Modern Age) nor impossible (as in aesthetic modernism) for art, but rather contingent, i.e., subject to free choice and in this sense possible-—for an art in the age of reflexive modernism.

VII. Reflexive Modernism

This re-description of post-modernism brings us into contact with the present horizon of contemporary art. All further theses point beyond it; that is to say, the descriptive model of modern art history

developed here becomes normative. This applies especially to the claim that post-modern art, which sees itself as the telos and end of art history, can be overcome through a further step of progressive differentiation.
It is an immanent possibility of this entire thought-model that, in analogy to the post-modern re-inclusion of the artistic medium, there can still be a re-inclusion of the work of art in the art system. The negation of the work by the avant-garde would be cancelled out through a further negation (see Figure 1. Theoretical Model). After the avant-garde posited artistic reflection as autonomous and post-modernism introduced the autonomy of the artistic medium, the work itself would finally also be released from all, a priorities to the medium and reflexive component of art, and could for the first time be successfully communicated within the art system as an autonomous (i.e., entirely unbound) work of art. That is to say, the innovative move that could take us beyond post-modernism's understanding of art would consist in a rehabilitation—carried out openly within the art system—of the work of art as an autonomous, self-organizing "combination of forms"xx. The ensuing works would be more binding than the open, ambivalent, self-deconstructive works of post-modernism, as their use of their medium would no longer be broken through irony, but rather functional once more. This next step within this process of progressive differentiation would, however, also take us one step outside it: one would leave post-modernism and reach a reflexive phase of modernism, or simply: reflexive modernism.

The concept of reflexive modernism stems from a socio-theoretical field of discourse: "'Reflexive modernization' is intended to mean: the self-transformation of industrial society ... that is to say a dissolution and replacement of first modernity by a second modernity, whose contours and principles must be discovered and shaped"xxi. The theoretical model developed here constitutes an attempt to elucidate this epoch-concept for the art of modernism; in New Music and architecture in particular, it is already flowing diffusely into the patterns of self-descriptionxxii.
In both cases, the history of society and that of art, we are dealing with "a three-step model of social change—from tradition through (simple) modernity to reflexive modernity"xxiii (see Figure 1. Theoretical Model). The decisive parallel arises through the same logic of progress that encoded art and society to equal degrees in industrial modernity. This logic, defined by the ideals of scientific and technical progress, economic growth, or indeed the prospering of the welfare state, simultaneously internalized the first aesthetic modernity as it took for its guiding orientation the material progress of art. If it is stated that: "In the course of reflexive modernization a new form of capitalism ensues, a new form of work, a new form of global order, a new form of society ..."xxiv—then we can follow it up by saying: and a new form of art.
Using the present model, it is relatively easy to show how reflexive modernity constitutes not simply a socio-historical, but in fact also a far-reaching art-historical caesura. Aesthetic modernism's logic of outdoing exhausted itself after

retracting its two great abstractions, namely of the medium and the work. In each individual art, the ladder of material progress has been ascended to the final rung and descended to the first again—and both the upward and the downward motion followed the avant-garde's imperative of being absolutely ahead of all other movements at the respective moment in history. What is far more difficult is lending this new epoch-concept a positive meaning for art. The strongest reason for speaking here of a reflexive modernism is that the problems resulting from that successful progressive differentiation can only be intercepted by means of a forced reflexivity in the art system.

With the entire model developed here, it is important to keep in mind the status of the arguments. Without doubt there are and have always been a sufficient number of artists (in fact they probably constitute the majority) that never abandoned the work category in their art and continued to paint pictures, write poems or compose piano concertos entirely traditionally. These were not the ones who made art history in the last century, however, and they should certainly not be rehabilitated now as the true, unjustly forgotten avant-garde. Indeed all conceivable art forms have long coexisted in the art system —but they were not and are not favored equally. Our reconstructive model offers an explanation for this peculiarity: artists such as Schönberg, Picasso and Joyce; Cage and Warhol; Schnittke, Baselitz and Charles Moore did not simply create new styles—their innovations were so timely that they enabled the greatest possible gain in immanent freedom and autonomy in the art system; this is why they were so infinitely superior to all those artists who continued to work traditionally, as the established canon states. And in this sense, they rightfully mark the fundamental caesuras in art history with their works. They were able to make history because they advanced the progressive differentiation of the art system in every way that was possible at their respective historical moment.

This process of progressive differentiation has so far consisted of three steps: in classical modernism through an exclusion of the medium, in the historical avant-garde through a further exclusion of the work, in post-modernism through a re-inclusion of the tabooed media and—this is how we can continue this historical sequence—through a re-inclusion of the systematically-excluded work in the system of the arts. It is only now, as a way of gaining the greatest possible distance from the aging post-modernism, that work-oriented artistic activity would take on a further system-logical meaning once more. One can assume here that the corresponding works have long been created, but are neither perceived nor communicated in this art-sociological dimension, and therefore hardly unsettle the dominant post-modern self-understanding of the art system. If the theory developed here is able to comprehend art history in a manner that is close to reality, then precisely this reversion to the work of art is a likely move, as it once more follows the imperative of aesthetic modernism: to outdo the predominant art of the present. The secret point of reference in this concept of modernism,

however, was always the art system; in relation to system-immanent artistic communication it was always important to set oneself apart from the structures of expectation already established in the system as radically as possible. The greatest possible scandal always lay in introducing a specific negation of the system into the art system, and precisely this was ultimately honored as the progress that is vital to art history.

The first answer to our central question of the avant-garde today is thus: at the present historical moment, avant-garde is a work-centered art that reverts to the old media— if this is recognized, interpreted and communicated in the art system as a step into reflexive modernism, and does not lead art directly into a pre-modern self-understanding.

Work-oriented art permits artists once more to take up the greatest possible distance to the art system within the art system, though this option is only now—as an explicit counter-program to the post-modern system condition of contemporary art—beginning to promise success. After clearly being out of favor in the periods of avant-garde and post-modernism, the autonomous work of art is now in the position of functioning within their social system as the criterion of selection for successful art, rather than simply flashing up on the reflexive screens of the art system as a trivial event (as in the repeated proclamations in recent years of a renaissance of painting that in fact never took place).

The helplessness in the face of the end of art and the arbitrariness of its current continuation must be great enough for the following realization to establish itself in the art system: the choice of an old medium, and the reversion to perfection of craft that is automatically accompanied by a work-orientation in art, are not necessarily a sign of naivete and lack of reflection on the artist's part, but rather their response to precisely that problematic situationxxv.

VIII. Gehalt-Aesthetic Turn (Gehaltsästhetische Wende)

One can generally describe art in its constitutional phase, in which medium, work and reflection were tightly coupled elements of artistic communication, as a representational art. Owing to this a priori relationship between the work of art and its medium, it was always possible to experience paintings, pieces of music or poems as something meaningful, and in so far as it could be taken for granted that this perceptible unity of meaning was embedded completely within a predefined communicative horizon, these works reflected "of their own accord" upon what they represented in relation to the world. In the Modern Age, therefore, works of art functioned as signs and had a content-aesthetic (inhaltästetisch) orientationxxvi.

Art loses this representational function in its phase of progressive differentiation—or at least, the more advanced movements no longer have an representational character for their confused audience, their effect tending instead towards an a-presentation: in one manner or other, the world is revealed in its non-representability, and works of art correspondingly change into non-referential signs. This is expressed most plausibly in the tendency towards

abstraction—of reality.
The explanation for this fundamental difference would then be that the art of the Modern Age was able to function representational precisely because it came about as a joint communication between the components of artwork, medium, and reflection. By contrast, the art of aesthetic modernism was far less world-oriented, as it was determined primarily by a system-immanent logic of progressive differentiation. Focusing on its own gains in autonomy in this manner led to a non-representational self-understanding in art that was in turn the deciding precondition for taking precisely those aesthetic innovations into the canon of modern art history which enforced this ban on images most creatively and radically. This imperative, however, is not derived from any Hegelian idea of art that develops in the course of history, but was rather due to the mechanical spirit of a social system that awarded a bonus to immanent gains of autonomy. If art theories today show an anti-hermeneutical impetus, they are thus taking the immanent logic of the historical avant-garde to its natural conclusion —but not beyond itxxvii.
The question is now: what happens once the great spaces of free play in the art system have been explored, those spaces that open sooner or later through the separation of work, medium and reflection in each specific genre? One consequence, as mentioned above, is an increased concentration on the new and multiple media; this does not enable the heroic days of the avant-garde to continue, however, but only to be imitated. As soon as this recipe for success becomes familiar through habit, it is highly probably that in the self-description of the individual art scenes, an explicit rehabilitation of the work of art and its old media would come about: a position that understands how to exploit one last time—in the material itself—the logic of outdoing that was prevalent in aesthetic modernism, and in this sense remains faithfully devoted to the old spirit of the historical avant-garde. For another thing, this situation creates the likelihood of a paradigm shift that can be referred as a Gehalt-aesthetic turnxxviii. This turning towards Gehalt implies a turning away from material. The metaphor of material may be plausible enough as long as the "material orientation" in art remains unquestioned, but as soon as it becomes more fragile, questions arise demanding a more explicit definition of terms. What, then, does "aesthetic material" mean? How, when and why did such an orientation come about in modern art? The system-theoretical theory of media can in turn answer some of these questions.
It was the suspension of artistic media directed against five centuries of art history that released, in classical modernism, that "material logic" which determines the whole of aesthetic modernism in its self-understanding to this day.
The systematic dissolution of the loose, medium-constitutive couplings transformed the elements of art kept thus far within a relational context into unconnected aesthetic material: into pitches, durations, colors, lines, syllables, words and sentences—for which one first of all found a different, new way of forming contexts. One searched for basal relations between the elements of painting, music, or language that were

not yet culturally preformed and loaded with a historical semantic content.
Following the example of the natural sciences and inspired by the progress in knowledge there, advanced artists performed material experiments to clarify the nature of their art in its material aspects. Pointillism, for example, constructed its pictures from unmixed spots of color in order to imitate the process of perception in as "true to life" a fashion as possible. Cubism followed the laws of Gestalt psychology, which stated that a figure comes about in the "eye of the beholder." In general, one could say that classical modernism saw the birth of a very specific type of work in which the disappearance of traditional representational systems was compensated for through the "natural systems" of human perceptual organization.
The price of such an non-medium (amedial) art is high, however; this incredibly strained formal language means that one can hardly create large-scale works any longer, as was shown perhaps most clearly through the example of free atonality in music; and cubism equally exhausted itself quickly in its motives and themes. In both cases, the purely self-organizing powers of human perception are too weak to be able to make far-reaching compositional decisions—it was precisely for this "reason" that the old media of art evolved during the Modern Age. They are media in which an aesthetic experience becomes probable.
Accordingly, to return to the example of free atonal music, composers sought on the one hand to follow texts or write miniatures like Webern; on the other hand, this phase was overcome relatively quickly by seeking a foothold in a rational technical frame of reference: the twelve-tone technique. This enabled New Music to complete the transition to the avant-garde, where the organization of the aesthetic material was achieved through a system no longer founded on human perception, but rather on abstract criteria. While traditional art had extrapolated the basic principles of aesthetic experience and exploited them to form the old media of art, the avant-garde consciously removed itself from them and became conceptualxxix. The avant-garde examines the material of the individual arts under the laboratory conditions of an an-aesthetic theory that also reflects upon and re-determines the concept of art in one or other fashion.
And when, in post-modernism, the old representational systems start being cited once more, then the old media are not used any longer as media of formal invention as in the past, but rather as playing material prefabricated by art history. In this media-theoretical sense, one can therefore say that the whole of aesthetic modernism—each time in its own way—followed a material logic.
At the point, then, when the internal progressive differentiation of the art system has run its course and the material orientation of aesthetic modernism has suffered a structural loss of plausibility, one finds an aesthetic communication becoming probable that neither represents nor a-presents the world, but rather one in which art reveals the world in the state it has reachedxxx.
On the one hand, this function of art can then be projected back onto art history, in so far as one does not understand the most innovative

stylistic inventions of the Modern Age as mere acts of representation, but rather precisely as such anticipations of a new perspective on the changing worldxxxi. And of course the great material-oriented stylistic breaks of aesthetic modernism can in this sense be interpreted "Gehalt-aesthetically." The avant-garde in particular always understood its aesthetic revolution as being a world revolution at the same timexxxii. Beuys did not make art history through his social romanticism, however, but rather because he had discovered and unlocked a degree of freedom frozen within the art system at the right moment; and this anarchistic freedom in art then matched the anarchic atmosphere of change in the 1960s. That proverbial "reconciliation of art and life" did not become the guiding idea of avant-garde because it was realized by it more than at other times, but rather because it was an ideal whose power of conviction came from the fact that avant-garde art, as a reflexive art, was structurally out of touch with the world. The history of all art could thus—at second glance—be read as a latent history of aesthetic world-discovery that took place, especially in the last century, primarily as a history of progressive differentiation in the art system, however, and therefore manifested itself in material-aesthetic criteria.

On the other hand, it is only now, after its achievement of immanent autonomy, that the art system can directly realize this world-discovery as its true social function. Art will only become sufficiently free to consider its own meaning once it has found a way to negate post-modernism through works of art. Whether this happens, and above all how it happens, will depend—as always—on the concrete historical conditions.

IX. Naïve Modernism

If work, medium, and reflection are autonomous components of artistic communication, then everything depends on the concrete relationship they form. It is decisive whether work, medium, and reflection are communicated as autonomous components of art or not—and this by no means goes without saying.

Using our model, it is easy to see the two alternatives: either the three segments retain their character as separate components of artistic communication or they merge once more to form a unified whole, i.e., a naïve attitude of expectation in the art system that is structurally identical to the pre-modern understanding of art during the Modern Age (see Figure 1. Theoretical Model).

If the material-aesthetic orientation in contemporary art loses ever more of its power, then precisely that latter scenario will become likely: then this choice, which was naturally always available—and which in former times could easily be summarized as the distinction between entertaining and serious art, the progressive and the reactionary, art and kitsch—becomes considerably more critical.

In this sense, contemporary modernism is Janus-faced: if it can bear its own progressive differentiation, it becomes the art of a reflexive modernism; if it is not able to cope with its self-created internal complexity, it is drawn into a naive modernism.

There are already a number of trends today pointing to a counter-modernism of this kindxxxiii. The art of the present is either devoted to a direct political function—for example in the many documentary videos at the last Documenta—or it is marketed as a lifestyle segment, as is increasingly prevalent at the major art fairs. One could certainly raise the objection that this has always been the case; the point, however, is that the professional attitude to this phenomenon is starting to change and is gradually infiltrating the self-description of the art system. It is therefore entirely conceivable that post-modernism in art will be succeeded not by a reflexive, but rather a naive modernism.

But what determines whether such trends come to define the structure? What are the conditions for the possibility of a naive modernism? One can examine this question from two sides: firstly, naive modernism can generally be understood as the result of cultural post-modernism reaching its limits. Secondly, one can grasp it from the perspective of an overcome aesthetic postmodernism, i.e., above all in relation to the rehabilitated work of art and the situation in the art system that results from its accompanying gains in autonomy.

Regarding the first point: the possibility of a naive modernism is a direct consequence of post-modernism itself. Its achievement lies in showing that all normative difference can essentially be deconstructed. This has resulted in a normative vacuum in society that is beginning to fill up with every conceivable form of traditionalism. Such an unquestionability (Fraglosigkeit) created merely by falling back on the tradition—for example a re-moralization of society using the simple distinction between good and evil—leads to a naive self-image of society that will affect the art it produces. If the ultimate questions are blocked about the sense and purpose of art, about its truth and its social basis; if there are communicational templates that exclude the use of collective singulars (Kollektivsingularen) and declare as unproductive statements about "art" as such or "the medium" of art; if the history of art is not reconstructed because one doubts the meaningfulness of "grand narratives"—then the construction of a general perspective and therefore critique itself becomes impossible.

This structural blocking of critique leads art directly into naive modernism, as it is the dominant self-description in the art system that determines what is selected and favored as new, advanced, and modern. If the art system loses its self-critical powers because critique itself has lost its conceptual tools, all sorts of secondary, non-artistic (kunstfremden) criteria begin to affect it. Art comes into a mode of operation in which, for lack of art-immanent criteria, parasitic criteria fill this functional gap every more strongly and in which that artwork can succeed, which is justified by the most secondary criteria. The new in art is then no longer created, and newness—as the final criterion of modernism—is accordingly simulated. As long the material logic still applies in the art system, one will then encounter such peculiar phenomena as a "simulated avant-garde": an art that imitates blindly (for the world) the strategies of negative deviation from

expectations.
Here I would speak in general of a second-order heteronomy, an external determination through self-determination in modern artxxxiv. It is a state of proverbial "self-incurred mental immaturity" (Kant), as the autonomy of art as a social system is by no means infringed upon by external forces such as religion, law, or politics. Rather, this free space becomes the site of exchange relationships between the protagonists that produce their own opaque market, where anything and everything is traded and has its price, yet is lacking one thing: the "eigenvalue" of modern art. The art system adopts a mode of operation in which it attempts—like an advertising agency—to calculate the effectiveness of the aesthetic expectations that the system generates in relationship to its public.
As mentioned above, post-modernism remains connected to aesthetic modernism in its material logic through its ironic break with the avant-garde. The standard reference to post-modern arbitrariness is therefore ultimately misleading, especially if one considers the attitude of mind that is beginning to succeed it. Post-modern art definitely has hard criteria of aesthetic selection, such as the plurality of points of view, the entanglement of the arts, the inclusion of traditional media and genres, the double encoding of works, their structural openness—which generally leads to a strategy of employing a non-committal formal language, emphasizing the ambivalence of the decisions made, and thus rendering oneself unobservable and also unassailable.
It is only once these criteria are also eroded —because they have become all too transparent—that a state of radical contingency will be reached. Today's art can react to such a "new opacity" reflexively or naively, though the latter way of coping with complexity is the more likely one for now—quite simply because the notional and institutional preconditions for a reflexive modernization of the art scene are still missing.
Regarding the second point: the possibility that modern art could become naive in a very specific sense, rather than simply reacting traditionalistically or conventionally to the current situation, is intimately connected with the fact that after post-modernism, art also normalizes its relationship with the work-character—that is to say: realistic novels are being written once more, representational pictures are being painted or classical forms are being used in poetry—and in this way achieves "official" success in the art system.
For as soon as one is dealing once more with works no longer containing the message that they are not works, art can essentially also come to terms with a premodern content-aesthetic (Inhaltsästhetik). The works would be read once more as signs representing the world as it is.
The Gehalt-aesthetic turn would have failed content-aesthetically, so to speak. The material-aesthetic orientation of aesthetic modernism had so far always ruled out such a "relapse," as it was through this orientation that the internal hierarchy of values in the art system followed a logic of outdoing that went beyond all content or substance and honored any gain in spaces of free play as advanced art. If even the barriers of

ironic self-detachment disappear, however, an attitude to reception without underlying motivation and an understanding of the work without double meanings suddenly becomes possible. If there is a lack of any resistant art criticism with regard to such works, this aesthetic stance will also become apparent in a corresponding self-description of art.
Its maxim will be something like this: "art is whatever pleases you, and you are the one to decide what pleases you!" If this attitude were to become dominant, aesthetic modernism would corrode its own concept and become naïve.

X. Art Criticism

In contemporary modernism, then, the question of the avant-garde today would on the one hand pose itself anew, and on the other hand lead to a Gehalt-aesthetic answer. The normative difference between advanced art, as capable of taking on art-historical relevance, and all other art, which is not, would now flare up far more strongly in the concrete work and its interpretations. Concrete artistic observation, analysis of formal language, the crystallization of aesthetic experience in the work and the discovery of its interferences with the lingual conceptions of the world that generate new self-descriptions of society would be more important than ever. It is precisely here that we can pinpoint the difference between a content-aesthetic (inhaltsästhetisch) and a Gehalt-aesthetic orientation: it is not a matter of representing a self-description of society that has already been socially accepted, but rather the presentation of an experiential pattern inscribed upon the work of art that is taken up by the individual on a trial basis, and in some cases provokes a new self-understanding in society.
The fact that modern society needs to regenerate its self-description in the first place is a consequence of the evolutionary pressure to which it is subject today. There is now a constant need for new descriptions, as the old self-images lose their problem-focus as soon as the problems of society change. Advanced art offers experiential patterns through which a new problem-induced and socially relevant form of world-perception can crystallize. If today's art recognizes this function as its eigenvalue and integrates it into its system-internal self-image, it would be tantamount to a Gehalt-aesthetic turn in the art system: a departure from the material orientation extending all the way into postmodernism in favor of a Gehalt orientation in a now reflexive aesthetic modernism. All this would arise from the fact that gains in autonomy perse are now less important than the most fitting use of autonomy.
Let us then assume that the new in contemporary art is its new aesthetic Gehalt, and that this is precisely what must be explored and communicated outwards in the art system. Then such a Gehalt-aesthetic orientation of the art system would pose entirely different challenges for its self-reflexivity. Following the immanent progressive differentiation, the field of possibilities has greatly expanded: one can expect not only works, media, and reflections in art, but also their specific negations. Art can be produced as an open work, a closed work or an anti-work; it can take advantage of both old and new media

or avoid any predefined medium, and it can—but need not—be based on a system-immanent concept (including all hybrid variants). With reference to these seemingly unlimited possibilities, we are faced anew with the question of the aesthetic purpose, except that now it cannot at all be answered with the aid of material categories. Just as one can observe this in the appearance of modern cities, where a deconstructivist museum building stands simultaneously beside a post-modern government building and a classical modern office block, and the formal language of the buildings is derived entirely from their function in the urban context, the achievements of aesthetic modernism in all other arts too will most likely become simultaneously available, and the shape of the respective "works" will be determined by their concrete content. The question is simply what sense of direction this abandonment of the material-aesthetic orientation will take on.

At this point of bifurcation in history, our model indicates an indeterminate point in reality where the future is uncertain: art after post-modernism differs from it either through a heightened reflexivity or through naïvete.

What path will be taken by contemporary art in this situation depends primarily and concretely on what role is played by art criticism in the art system. In the current situation, it functions as a form of service, by no means as an autonomous, constitutive component of modern art. The art critics, regardless of whether they specialize in music, literature, theater, film, or architecture, are in professional terms usually anchored in non-artistic (kunstfremden) subsystems, primarily as journalists in the mass media or as teaching staff at universities. In the feature section of a newspaper or a program on culture, art criticism is looked after more or less well, but is ultimately always in conflict with its real function: to inform, i.e., report on what is new in the art scenes, as well as a recommendation as to whether or not those new features are worthy of attention. It is only in exceptional cases that there is room for a deeper analysis of the works, for their essayistic integration into an aesthetic discourse. For academics, on the other hand, art criticism must remain a secondary occupation that is carried out when the opportunity arises. Art criticism thus finds itself peculiarly lacking a place in society, and thus is vulnerable to commissioned criticism from the art system itself. The career of the art critic has so far been a fortuitous one that—in comparison to artists, but also cultural managers—is normalized through neither scholarships, prizes, nor study trips, nor a corresponding training or a professional perspective within the art system. Yet if artistic reflection is genuinely a constitutive element of all modern art, if it has become by nature conceptual and commentary-dependent, then this would also have to affect the "institution of art." At present, art criticism of such a kind is still lacking any economic or idea-political basis. Art criticism is a luxury that one must be able to afford. The necessary separation of powers between the legislative, executive and judicative levels is missing from the art system: between firstly the artists, who embody the legislative power of art through their works, secondly those who act as advocates of the medium—the gallery owners, museum directors, curators, lectors, festival directors and cultural managers, who "carry out" art within the social space of society, and thirdly an art criticism that would pass aesthetic judgments on the "constitution of modernity" by reflecting upon art in its relationship to the world. Measured by contemporary art's high standards of autonomy and its aesthetic, this means: there is no such thing as autonomous art criticism.

The most urgent task of any contemporary art criticism is to preserve aesthetic modernism's gains in autonomy through and beyond the epochal break that is already separating Western society from the unquestioned assumptions of its dissolving industrial modernity. This would first of all mean keeping the constitutive elements of art divergent. Only an art that continues to have the immanent freedoms of fully-differentiated aesthetic modernity can fulfill its function of world-discovery in a society that is radically open to the future. The aesthetic means must be as multi-faceted as art history has made them. In the boundless ocean of a contemporary art so saturated with possibilities, art criticism must identify those neuralgic points at which the truly relevant schemata of social experience are being surprisingly reinterpreted.

It is above all if, at the closure of post-modernism, there is an increased presence of art in old media such as the tableau, the novel or the piano concerto, that art develops a different self-understanding in two respects. Firstly, it is precisely the old media that guarantee to a far higher degree the return of communicability in contemporary art, and secondly because these works also demand a different form of reception in order for their aesthetic Gehalt to be released at all. For this highly experimental observation of art —which must have sufficient time and space to combine its aesthetic experiences with the most advanced analyses of its time—art criticism must become an equal third power in the communicative household of the art system.

The deciding factor is that every emphatic aesthetic experience generates itself only from the tension between medium and work. It is in the Fissures of incongruence, the points where the concrete work of art run counter to the expectations created by its medium, that the perceptibly new in art is born; this quality no longer heeds the art system's material progress and logic of outdoing, but instead seeks direct contact with reality once more. This constitutive gap in contemporary art can only be kept open through an aesthetic reflection that genuinely engages with the self-organizational process of each respective work, that asks what technical problem an artist is seeking to overcome time and again in his work, and what life-worldly experiential content it renders communicable or experienceable, whether consciously or unconsciously, in this intra-aesthetic effort. In this sense, the art criticism of reflexive modernism would always also be a "redemptive critique."

Preserving the achievements of aesthetic modernism would also mean not bridging the fissure between art's other components with generalized expectations, i.e., leaving open the difference between medium and reflection or work and reflection. Today one can no more assume that an old

medium stands for an old world-view than that a new medium stands for a new perception of the world. Nor do open works symbolize an open society and the self-referentially closed ones a totalitarian societal system. The relationship between the forms of both the media and the works and their respectively sedimented aesthetic Gehalt must be conceived of in radically contingent terms, and would in each case have to be determined concretely in an emphatic interpretation. It is this awareness of contingency that defines the constitution of a reflexive modernism in art. Where work, medium and reflection remain components of artistic communication that can be freely joined and are not short-circuited in communicative terms, art attains the necessary freedom to conceive the experiential image of a society in evolutionary flux.

Above all else, the end of the large-scale progressive differentiation of the art system holds one chance: to release the work of art and free the recipient from the art system. Artists and art lovers alike can distance themselves once more from the programs of observation created in the art system. This enables a liberation of the subject of aesthetic experience from the system-immanent logic of outdoing that has driven the art system forward in the last 150 years. It would definitely constitute a gain if the art lover did not, in order to experience and understand the most advanced contemporary art, first have to know which negation a work was employing to distance itself from other art.

XI. Art Philosophy

The points of bifurcation in history are marked by an accumulation of philosophical questions. In its transition to a reflexive modernity, art philosophy too regains ground it had thought lost. Four questions would become important in this context

Firstly, the theoretical model of aesthetic modernism developed here would need to be put into concrete art-historical terms. The project consists in indicating the respective steps of progressive differentiation in aesthetic modernism as evident in its canonic works, irrespective of genre. One would thus place several horizontal cuts throughout the history of aesthetic modernism, so that the epochal caesuras between classical modernism, avant-garde and postmodernism could become not only appreciable, but at once also perceptible in completely contrasting arts. The forms of poems, pictures, and pieces of music are certainly comparable at the level of this ideal-typical reconstruction.

Secondly, this theory of aesthetic modernism must synchronize and combine art history with social history, which has only been touched upon here. The sociological theory of reflexive modernization provides the corresponding frame of reference.

Thirdly, this theory of art requires not only a point of connection to social theory, but also to epistemology. As mentioned above, grand narratives are out of place in the self-descriptive horizon of post-modernism. One response to that would be: "Only the (ideal-typical) distinction between

different, differently modern societies can enable an 'editing' of modernityxxxv if, then, the socio-theoretical prognoses on reflexive modernization are correct, one requires a completely different set of tools for conceptual orientation in order to gauge the risks of first modernity. What is required are therefore general models in order to set up future scenarios of autopoietic processes with their own histories, whether these are discourses, intimate relationships, functional systems, or societies. It is a very general concept to describe such self-organizational processes using the three-phase model employed here: the respective process defines its limits in a constitutional process, then realizes and develops the possibilities and degrees of freedom available in this free space, before finally moving to a phase of reflection in which, due to self-produced "side effects," it encounters internal contradictions, conflicts, and problems that either trigger a self-transformation or lead to the self-destruction of this historical entityxxxvi.

Fourthly, art philosophy is faced with the task of drawing the categorical conclusions from the increasingly apparent socio-structural rupture in art and society. The most important aesthetic categories that would have to be re-conceptualized in a reflexive modernism are the two central "eigenvalues of perception": the beautiful and the newxxxvii. The art of the Modern Age (Neuzeit) was "fine art"xxxviii and always took beauty as the highest value in art. The art of aesthetic modernism, on the other hand, adopted the new as its guiding idea, was "absolutely modern" in a material-aesthetic sense, and relegated beauty to a secondary value until it ultimately dispensed entirely with beauty as a positive value and, in the avant-garde, became a "no longer fine art."xxxix One would suppose that after a Gehalt-aesthetic turn, art will rely less on the distinction between the beautiful and the new than on their union. The basic structure of any aesthetic experience lies in the tension between the beautiful and the new, and it is precisely in its enduring this polarity that art can most vividly uncover the aesthetic Gehalt of a world that is open to the future. In so far as the concept of the "new" formed the guiding idea of aesthetic modernism, however, and this highest value became manifest in its purest form in the avant-garde, the "avant-garde" itself becomes a key concept for a reflexive modernization of aesthetic modernism. It is therefore by posing the question of the "avant-garde today" that the art of the present questions itself most profoundly.